ISSN 0130-6405

89 12 ИСКУССТВО КИНО

XVI Московский международный кинофестиваль...

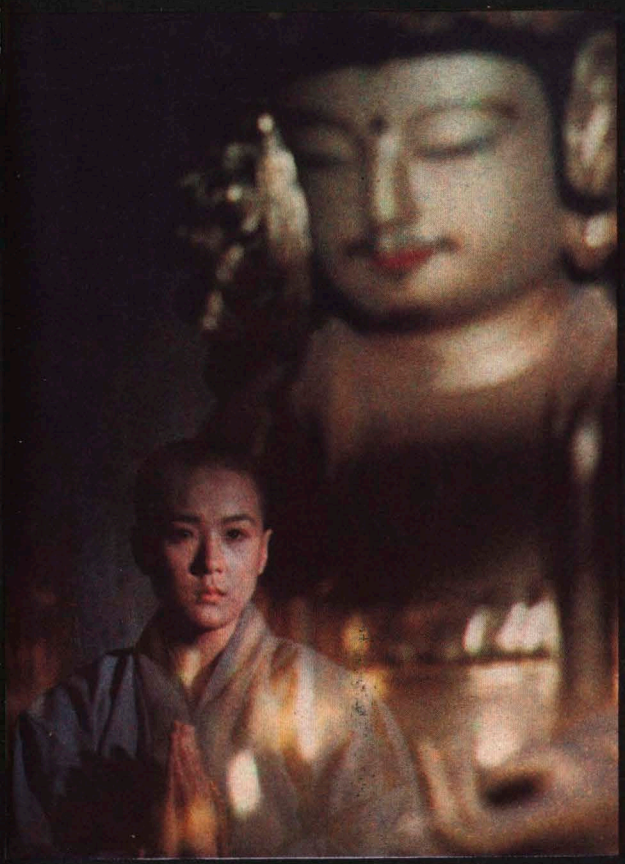
1

2

3

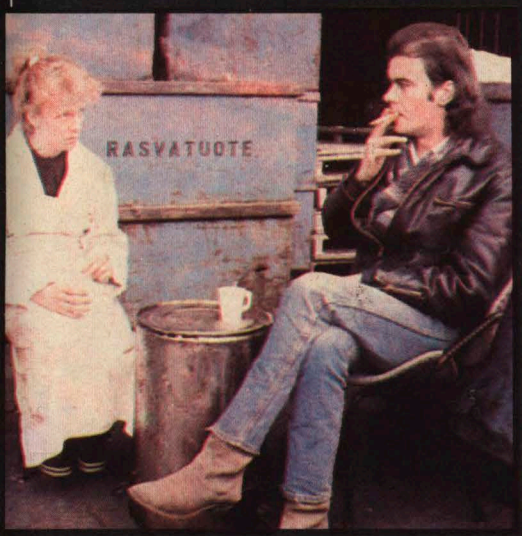
4

1. "ВСЕ, ЧТО МОЕ", режиссер Кшиштоф Занусси. Приз Международного экуменического жюри
2. "ПЕЙЗАЖ В ТУМАНЕ", режиссер Тео Ангелопулос
3. "ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР", режиссер Бернардо Бертолуччи
4. "ПОХИТИТЕЛИ МЫЛА", режиссер Маурицио Никетти. Главный приз – "Золотой Георгий"



1. "ВОЗНЕСИСЬ!",
режиссер Им Квон Тэк.
Приз "Бронзовый Георгий"
актрисе Кан Су Йен
2. "АРИЭЛЬ",
режиссер Аки Каурисмяки.
Приз "Бронзовый Георгий"
актеру Туро Пайала.
Приз ФИПРЕССИ
3. "СВЕЧЕНИЕ ДУГИ",
режиссер Чжан Цзюньчжао.
Приз Фонда Африканского
культурного центра в Москве
и африканской компании
"Эгбакоку синема"
4. "СПЛЕНДОР",
режиссер Этторе Скола

1

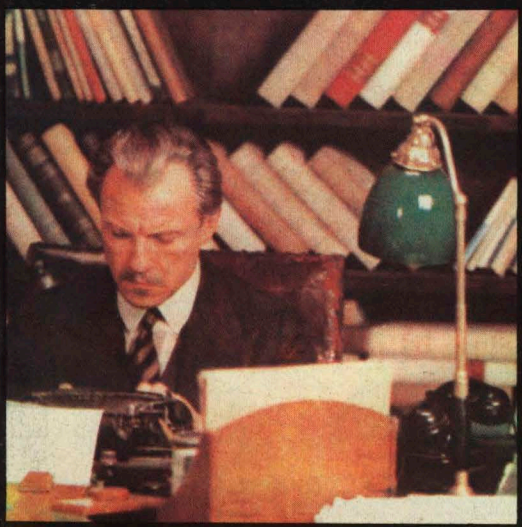


2

3

4

1



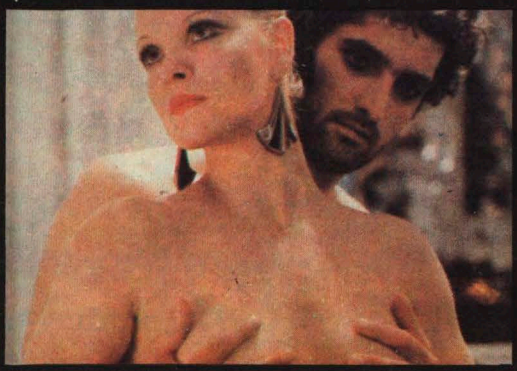
2

3

4

1. "РАДУГА",
режиссер Кен Рассел
2. "ДОРОГОЙ ГОРБАЧЕВ" ("ПИСЬМО ГОРБАЧЕВУ"), режиссер Карло Лидзани
3. "РОБОТ-ПОЛИЦЕЙСКИЙ",
режиссер Пауль Верхувен
4. "ГРАН СИНЕМА",
режиссер Хасан Хедаят
5. "ПТИЦА",
режиссер Клинт Иствуд

1



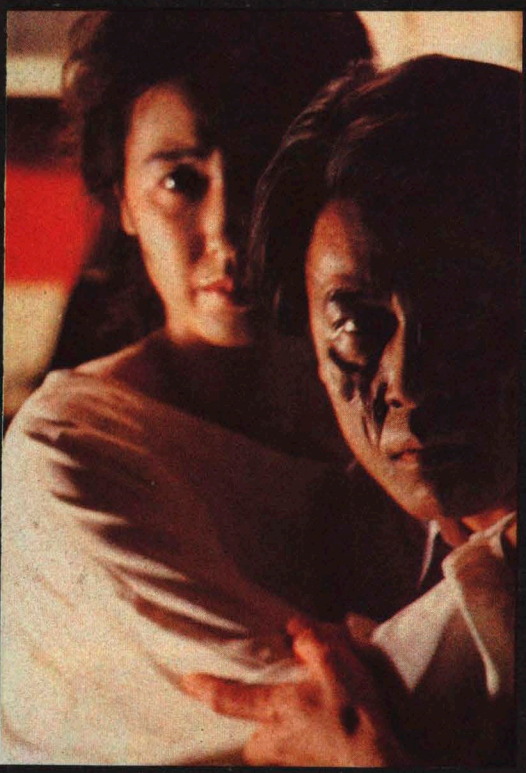
2

3

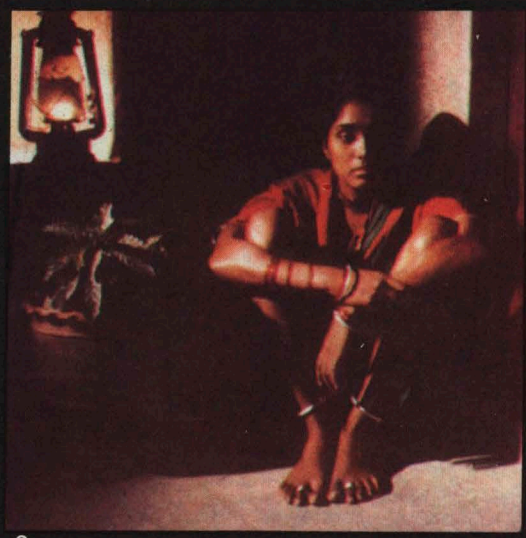
1. "ЧЕРТОПОЛОХ",
режиссер Эктор Бабенко
2. "ТУДА-СЮДА",
режиссер Вера Хитилова.
Приз ПРОКа "Шарло" актерам фильма
3. "ЛАВА",
режиссер Тадеуш Конвицкий.
Приз Международной
ассоциации киноклубов
4. "ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ",
режиссер Константин Лопушанский.
Приз "Серебряный Георгий".
Приз УНИАТЕК – кинооператору Н. Покопцеву. Приз Международного экуменического жюри

4

1



2



3

4

1. "ТАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ",
режиссер Желимир Жилник
2. "ЛЕТО С ПРИЗРАКАМИ",
режиссер Нобухико Обаяси
3. "РАБЫНЯ",
режиссер Б. Нарсинг Рао
4. "МОЙ XX ВЕК",
режиссер Илдико Энеди

Ежемесячный журнал
Орган Союза кинематографистов СССР
Выходит с января 1931 года

Главный редактор
Щербаков К. А.

Редколлегия
Абдрашитов В. Ю.
Бланк Б. Л.
Вайсфельд И. В.
Геляйн И. И.
Гельман А. И.
Герасимов А. Н.
Герман А. Ю.
Голдовская М. Е.
Гребнев А. Б.
Григорьев Е. А.
Гукасян Ф. Г.
Гульченко В. В.
(первый зам. главного редактора)
Гурченко Л. М.
Дмитриев В. Ю.
Донец Л. С.
Ибрагимбеков Р. И.
Игнатьева Н. А.
(зам. главного редактора)
Караганов А. В.
Левин Е. С.
Мащенко Н. П.
Медведев А. Н.
Норштейн Ю. Б.
Рубанова И. И.
Савицкий Н. В.
Саканян Е. С.
Синельников В. Л.
Стишова Е. М.
Сулькин М. С.
(ответственный секретарь)
Толстых В. И.
Уралов О. В.
Фомин В. И.
Франк Г. В.
Шенгелая Э. Н.
Шепотинник П. Г.
Шинарбаев Е. Б.

ИСКУССТВО КИНО

12 89

СОДЕРЖАНИЕ

Современность и экран

Свободная тема

3 **Эрнст Неизвестный.** Гений на рынке искусств

На фестивальных орбитах

XVI МКФ в Москве

Необязательные заметки

9 **Петр Шепотинник.** Лабиринт

12 **Десять дней, которые...**

53 Кинокритики и журналисты оценивают фильмы XVI ММКФ

55 **Д. Смирнова.** Сансет на Пресне

59 **В. Вайле.** В секретариат Союза кинематографистов СССР тов. Климову Э. Г., тов. Смирнову А. С.

60 **Марина Дроздова.** Бутерброды

Интервью «ИК»

66 **Карло Лидзани.** Последняя ночь Николая Бухарина

70 **Адам Михник.** Новое польское русофильство

Необязательные заметки

75 **Андрей Плахов.** В одной отдельно взятой стране...

Постскриптум

78 **Сидни Фэлко.** Все, что вы уже давно хотели знать о кинофестивалях, но боялись спросить

Кинематограф 80-х. Дневник

Точка зрения

81 **Елена Плахова.** Почва и судьба

Теория, история

Точка зрения

86 **Серж Даней.** Кинематограф эпохи индивидуализма

93 **М. Зак.** Кино «наше» и «не наше»

Полемические заметки
101 Виктор Матизен. Эхо почившей идеологии
Мемуары и публикации
107 Д. Кантор, Е. Левин. «...имеются крупнейшие недостатки...»
Иллюзион
111 Елена Винниченко. «Человек с киноаппаратом»
114 Михаил Ямпольский. «Сломанные побеги»
117 Наталья Нусинова. «Роман о Лисе»
120 Эльдар Рязанов. Один из первых

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления
122 Валентин Михалкович. Игры времен застоя и перестройки
131 Анкета кинокритиков «ИК»

Сценарий

132 Евгений Митько. «Теперь я турок, не казак...»
157 Досье «ИК»: Мерил Стрип, Жан-Луи Трентиньян, Чэнь Кайгэ, Ярослав Соукуп

„ИК". Избранная проза

159 Айра Левин. Ребенок Розмари
173 Содержание журнала «Искусство кино» за 1989 год

Оформление
Рыбакова А. И.
Художественный редактор
Мишунина Л. В.
Корректор Элькина Г. Г.

Адрес редакции:
125319 Москва, А-319
ул. Усиевича, 9.
Телефон: 151-02-72
Сдано в набор 21.09.89.
Подп. к печати 3.11.89. А-12559.
Формат бумаги 70×100 1/16
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 15,65, уч.-изд. л. 17,6,
усл. кр.-отт. 17,91.
Тираж 53 000 экз. Заказ 2293.
Цена 1 руб. 30 коп.
Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
Государственного комитета СССР
по печати
142300, г. Чехов Московской области

Издание Союза
кинематографистов СССР

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

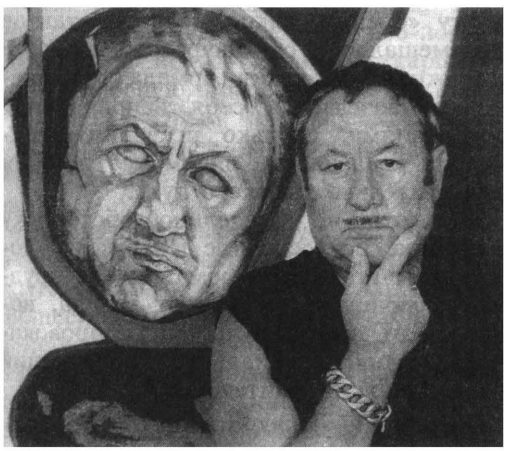
In this issue:

Ernst Neizvestny — Genius On The Market Of Arts **(p. 3).**
XVIth International Film Festival in Moscow
Peter Shepotinnik reflects on the disadvantages of the festival **(p. 9).**
"Ten Days That..." — film critics cover the programme of the festival **(pp. 12-53).**
Daja Smirnova: Sunset On Presnia—a report from PROK, professional club of cineastes *(p. 55).*
Article about the programme "Sex In American Cinema", shown during the festival **(p. 60).**
Carlo Lizzani and Georgy Bogemsky discuss Lizzani's last film about Nikolay Bukharin **(p. 66).**
Adam Mihnik: New tendencies in the spiritual life of Polish intellectuals **(p. 70).**
Optinal notes: Andrey Plakhov sums up festival's results **(p. 75).**
Post Scriptum: Sydney Falco: sceptic's comments on film festivals **(p. 78).**
Cinema of the 80-ies. Diary
Elena Plakhova continues the discussion of the subject: Soviet directors making films abroad **(p. 81).**
Theoretical articles on the modern tendencies of the movies **(pp. 86, 93, 101, 122).**
Publications from the archives: new facts of the history of the Soviet cinema **(p. 107).**
Illusion: "A Man With A Camera" **(p. 111),** 'Broken Blossoms" **(p. 114),** "Le Roman de Renard" **(p. 117).**
Questionnary of "IK" **(p. 131).**
Script: Evgeny Mitko—"Now I'm Turk, Not Kazak..." **(p. 132).**
Dossie of "IK" **(p. 157).**
Prose of "IK". Ira Levin: "Rosemary's Baby" **(p. 159).**
Contents of "IK" for 1989 **(p. 173).**

©
Журнал
«Искусство кино», 1989

Эрнст Неизвестный

Гений на рынке искусств



Что такое искусство? Есть ли ответ? Ответов много — они принадлежат философам, критикам, социологам, но я позволю себе начать с того, какое определение искусству дал американский суд.

Историю эту мне рассказал бывший директор американского музея «Модерн арт», человек, которого называют отцом американской фотографии,— Эдвард Стайхен. Дело было связано с иском Стайхена к таможенным властям, которые не разрешили ему ввезти без пошлины в Америку небольшую абстрактную скульптуру Бранкузи. Вообще по американским законам предметы искусства, ввозимые из других стран, не облагаются налогами. Но, по-видимому, то, что вез Стайхен, меньше всего отвечало представлениям таможенников об искусстве. И хотя налог, который ему предложили уплатить, не был велик, сам вопрос в глазах Стайхена имел принципиальное значение. Поэтому дело и дошло до суда, который вынес следующее решение: «Предметом изобразительного искусства может считаться любой объект, который его создатель считает искусством, и при наличии еще одного человека, который соглашается с тем, что это искусство».

На первый взгляд перед нами типичный образчик судебной казуистики, вроде бы даже лишенный смысла. Какой-то, скажем, графоман малюет на холсте нечто невообразимое и под восторженные похвалы жены или любовницы объявляет себя творцом искусства. Но как часто бывает в правосудии, нечто, кажущееся на первый взгляд нелепым и алогичным, оказывается исполненным глубокого смысла. Да, наш графоман объявит себя Ван Гогом или Рафаэлем и пусть даже будет признан таковым его подругой жизни (то есть налицо второй человек, подтверждающий его гениальность), но он так и останется никем, пока не получит признания общества. Однако самое важное тут другое, что каждому человеку в этой стране дано право взять в руки кисть или резец скульптора и вступить на стезю искусства. В этом смысле решение по иску Стайхена являло собой великий триумф свободы искусства. Свобода эта дается всем. Никто не ограничен в праве дерзать и доказать свою гениальность. Все остальное зависит от личности художника. Общество снимает с себя ответственность — ответствен сам создатель.

В СССР насчитывается 14 тысяч художников. Что их отличает от прочих смертных? Одно-единственное: что они — члены Союза художников, союзного или республиканского, или раз-

ных там МОСХов, ЛОСХов, РОСХов, и, появись за их пределами трижды Пикассо или Сальвадор Дали, они так и останутся никем. Рафаэль, не вовлеченный в Союз художников, ничего не значит и никому не нужен.

В одном Нью-Йорке 470 тысяч художников, то есть в тридцать с половиной раз больше, чем во всем СССР. И это только американцев, то есть граждан Соединенных Штатов, а сколько художников-эмигрантов, легальных или нелегальных?

Что же отличает американского художника от всех прочих смертных? В Нью-Йорке, где нет никаких творческих союзов? Где никто за них не ответствен? Никто и ни на что их не наставляет? Отличает их то, что они назвали себя художниками и готовы это доказать на рынке искусств. Ведь из 470 тысяч, вышедших на рынок, за счет искусства кормится меньше одной десятой. Думаю, что в этих двух цифрах заключен глубокий драматизм ситуации: необычайное напряжение и небывалая по остроте борьба художника за то, чтобы выжить и утвердить себя на рынке искусств.

Возникает и другой вопрос: откуда за короткий период появилось столько художников, столько людей, претендующих на причастность к искусству, на интеллектуальность, а зачастую и на гениальность? Начнем с того, что в Америке в течение трех технических революций было высвобождено гигантское число людей, занимавшихся раньше физическим трудом. Сорок процентов фермеров еще недавно кормили 60 процентов населения Америки. Сегодня, как мы знаем, лишь два процента кормит все население страны. И произошло это на протяжении только одного поколения. Где же остальные тридцать восемь процентов? Часть, вероятно, ушла в бизнес, часть — в армию, кто-то в медицину, кто-то в юриспруденцию, но все эти люди не составляли большинства. Большинство, как не трудно понять, не имело ни желания, ни упорства, и главное, денег, чтобы получить образование и подняться на верхние интеллектуальные этажи общества. И вот самым легким в этих условиях оказалось объявить себя «интеллектуалом» — писателем, поэтом, художником,— записав в налоговой декларации: «писатель-сэлфимплоймент» или, скажем, «художник-сэлфимплоймент»,— ничего прочего, чтобы стать «интеллектуалом», в этой стране не требуется.

Мы можем лишь догадываться, как протекала эта «интеллектуальная революция», сколько самолюбия, страстных надежд, ущемленных амбиций ринулось в эту «брешь», какое море дилетантов перемешалось с профессиональными художниками, какая армада психопатов провозгласила себя непризнанными гениями, сколько псевдоинтеллектуалов оказалось рядом с людьми действительно высокого духа.

Все это и определило обстановку на рынке искусств, где в мутном, грохочущем потоке графомании все труднее отличить дилетанта от творца, новатора от просто вульгарного провокатора, творца гениальных провокаций от его жалких имитаторов.

Любой художник претендует на личностную исключительность и куда чаще, чем кажется окружающим, верит в собственную гениальность. Неспособность доказать это рождает у него душевную ранимость, несоразмерные амбиции, он впадает в депрессию, становится истеричным и готов отрицать все и в первую очередь саму окружающую его реальность. И очень часто, когда я вижу толпы левых интеллектуалов — художников или писателей, требующих свободы творчества (которой якобы лишило их общество), когда я наблюдаю их бурные манифестации протеста, я начинаю догадываться, что вот таким модным в наше время образом они изливают бурлящую в их душах горечь от собственных неудач. Это протест против века, который дал им возможность заниматься тем, что им генетически не свойственно, бунт против судьбы, которая немедленно, как говорится, не отходя от кассы, не сделала из них Микеланджело или Данте. Тут и впрямь есть от чего рехнуться. Ведь для себя, для окружения, для жены или любовницы они уже объявили себя гениями,

они страстно уверовали в это и теперь мечут проклятия на общество, которое не готово их признать. Их внешняя революционность по существу является позой готовности. Это как в любовных играх, когда протест является призывом: призыв, обретающий форму протеста. Истерические крики: «Нет!», «Нет!», «Не хочу!» — фактически служат страстным зовом: «Я готов! Я готова! Я здесь! Почему ты меня не берешь?!»

Приведу одну сценку из моих, теперь уже давних, записок о нью-йоркском рынке искусств, сценку карикатурно-пафосную, но сделанную по первым, очень острым моим впечатлениям, и потому, заранее извинившись перед читателем, не стану в ней ничего менять.

«Многие выставки искусства напоминают мне юношеский онанизм, цинизм испуганности жизнью, поверхностное, юношеское прыщавое остроумие, любование собственной свободой переростка, дитяти, который смело сказал маме, что не будет есть кисель на третье. Вот один смелый, в очках, натаскал камней на паркетный пол в прекрасное помещение, не доступное для других. И без ритма, без какого-либо визуального напряжения просто набросал их на паркет. Дамы, смокинги, шампанское, коллекционеры, кино. А он независимый и гордый, студенческие ушки горят: «Да, знаете, протест. Концепция протеста. Антиэстетика. Не хотите ли шампанского? Извините, оставлю вас — критик из «Арт Америка» пришел». И это в минуты, в те самые минуты, когда твои же сверстники вместе с камнями летят взорванные и падают — кто на землю, кто в океан, кто в болото, а кто и на паркет. Я видел камни от взрывов на паркете в Вене и Будапеште, и видел камни, упавшие на паркет дворцов, я сам взрывал эти камни. И поверь, что камни эти выглядели более драматично, в них было больше напряжения и искусства, потому что их бросала горькая судьба. Эти камни разламывали социальные и спиритуальные силы, а не жалкие импотентные концепции коммерческого успеха. Посмотри на камни, которые дьявол бросает сегодня, если до тебя не долетело эхо прошлых каменных игрищ. И устыдись, и научись бросать камни. Бросай так, чтобы в них слышался вопль камней, а не шелест нейлоновых ляжек богатых старух, боящихся отстать от моды. Бросая же камни, помни, что есть время бросать камни, а есть время собирать их».

По-человечески, может быть, и жалко этих неудачников и протестантов в искусстве. Но социальные процессы, идуіцие в мире, не считаются с нашими эмоциями. И сегодня рынок искусств есть единственный и высший судья, которому художник выносит на суд свой товар. Другого судьи просто нет. Другие судьи от лукавого, под стать тем, кто разбрасывает камни под шелест нейлоновых ляжек богатых старух.

Но что значит быть признанным рынком? Когда-то человек, появляясь на свет Божий и получая имя Джона или Ивана, мог прожить, не меняя себя, всю жизнь, Он, может быть, и пытался превзойти отца и деда, пытался иметь больше угодий, больше скота, быть более уважаемым, чем предки, но, в сущности, до последнего дня он оставался самим собой, тем самым Джоном или Иваном, которым его нарекли в семье. Все изменилось в наш сверхдинамичный век, уподобивший миллионы людей роботам, выполняющим определенные функции в обществе: человек потерян в этом мире, он ничто, и данное ему в отчем доме имя — это только знак, который ничего не значит до тех пор, пока не произойдет его второго рождения и мир не узнает о нем. Это второе рождение человека происходит как социальное крещение. В действительности его признают личностью лишь тогда, когда пресса, телевидение или радио объявят на весь мир, что на земном шаре появилась такая-то замечательная «звезда» экрана, или такой-то гениальный писатель, или такой-то выдающийся актер. Не родители, но управляющие миром средства массовой информации становятся истинными крестителями человека. Вот за это социальное крещение и идет борьба в мире

актеров, ученых, писателей, политиков, проституток, террористов... Любыми способами, дозволенными и недозволенными, вырваться из социального небытия — вот задача задач. Взгляните на графомана, пробивающего рукопись в издательстве,— не есть ли это жажда маленького человека быть замеченным, сублимация его протеста против социального небытия? И то же, когда террорист на глазах у мира добровольно подрывается на им же подложенной взрывчатке. И то же, когда я вижу идущего по улице паренька с огромным, включенным на полную мощность приемником,— крик затерявшейся души в дебрях нашего грохочущего и давящего личность века.

Ну, а что же художник? Он-то как раз на авансцене этой жесточайшей борьбы за социальное крещение. Всякий художник — а не только бездарь и нигилист — нуждается в комплиментах и признании публики. А публика — это газеты, это критика, это и есть рынок искусств, на котором бессовестно хозяйничает буржуа и мещанин. Он-то в конце концов и решит судьбу художника, приобретя или отвергнув его работы. Но способен ли он понять художника? Вот драматический вопрос, который проходит через всю историю искусств и оплачен потом и кровью многих поколений художников. Для буржуа искусство всегда было родом развлечения, клоунадой, услаждающей его часто неразвитый вкус. Для художника оно — способ выражения самого себя, его вывернутая наизнанку душа, крик этой души, на которую всегда было наплевать буржуа.

Так было на протяжении веков, пока в начале XX века в искусстве не произошло нечто такое, что по своим последствиям сравнимо с Великой Французской революцией. Но если первая окончилась победой и торжеством буржуазии, то революция, о которой говорю я, повергла буржуа ниц и привела к величайшему триумфу искусства. Ее совершили великие художники авангарда, такие, как Пикассо, Дали, Дюшамп. Они навязали буржуа свою волю и приучили его покупать непонятное. И тем самым провозгласили право художника создавать непонятное в искусстве. Это и значило, что отныне художник получил право выражать в своих работах самого себя и больше не был обязан потрафлять дурному вкусу буржуа. Это был вызов свободы, значение которого трудно переоценить. Художники авангарда переиграли буржуа на его собственном поле — на рынке искусств. С их помощью буржуа понял, что проморгал Сезанна, Модильяни, Ван Гога, и решил больше не ошибаться. А заодно пришел он к заключению, что не всегда компетентен в том, что создает художник. И если искусство и является коммерцией, то коммерцией особого рода, в которой ему, буржуа, не так-то просто разобраться.

Победа художников авангарда была пиром победителей, во время которого они не могли отказать себе в удовольствии наказать буржуа за его тупость. Дрессируя его, они шли на намеренные провокации, на всякие клоунады и нелепые шоу, заставляя буржуа преклоняться перед ними. Они выступали как мстители за художника — непризнанного гения, в течение многих поколений угнетаемого и оскорбляемого обывателем.

Однако заслуга мастеров авангарда не только в том, что они отстояли право художника на непонятное, но и в том, что они стали особого рода новаторами, шаманами новой эпохи, которые использовали вечные архетипы, вечные символы, перекладывая их в новые ритмы и в новую музыку технического прогресса.

Это был парадоксальный и диалектически двуединый процесс. Он создавал свободу и несвободу одновременно. И еще более усложнял обстановку на бесконечно напряженном рынке искусств. Дело в том, что бурно происходящий технический прогресс привил потребителю мысль, что все новое является лучшим. И поэтому о предметах духовной культуры стало принято говорить в категориях технического прогресса. Новая картина или, скажем, новое стихотворение безапелляционно признавались лучшими, чем старые. Все,

что не было новым, объявлялось критиками рутиной и предавалось анафеме. Художник, который хотел прослыть новатором, должен был ставить рекорды и устраивать для развлечения обывателя провокации, объявляемые последним словом в искусстве.

С другой стороны, на искусство оказывали влияние темпы развития технологии. И подобно тому как каждый сезон на мусорные свалки выбрасываются устаревшая мебель, телевизоры, предметы быта, подобно этому появилась музыка, которая меняется каждый сезон. Рядом со скульптурой, мучительно, годами создаваемой в мраморе и бронзе, стали появляться некие модернистские творения, которые можно было наскоро сляпать из картона, из железок, быстро сварить. Стал рождаться новый поспешный стиль, являющийся по существу дилетантской профанацией искусства. Родился новый тип художника — поспешного гения, гения последних пятнадцати минут. От мастеров авангарда он воспринял только одну традицию, традицию эпатажа и провокации. Но если Пикассо, Дюшамп и Дали были львами, бросившими вызов обществу, то сегодня иные из авангардистов, для которых все сводится к эпатажу публики, напоминают пуделей, подстриженных под львов.

После сказанного должно быть ясно, отчего так трудно определить подлинные ценности на рынке искусств. Открывается поистине невероятное поле для самоутверждения неудачников, графоманов, самовлюбленных и капризных нарциссов, которые любыми способами рвутся наверх, в телекамеру, в гении, неважно, на сколько времени, пусть даже на пятнадцать минут.

С другой стороны, понятно и то, какой невероятной тяжести работа ложится на плечи подлинного художника. Верно, перед ним открыты все возможности доказать, что он гений. Но такие же возможности открыты перед каждым, кто объявил себя художником, согласно решению по делу Стайхена. И каждый борется, витийствует, вопиет. И рынок искусств превращается в джунгли, сквозь которые приходится пробиваться гению. Это в сущности и есть его плата за свободу, дарованную ему судьбой.

Положение можно было бы считать безнадежным, если бы на рынке, о котором мы говорим, не появилась еще одна фигура — я имею в виду владельца галереи, артдилера, продающего искусство. Может показаться странным, почему в эссе, посвященное психологии творчества, я ввожу этот далекий от творчества персонаж, который, может быть, и способен заработать на искусстве миллионы, однако роль его никак не сравнима с ролью подлинного мастера. Но в том-то и дело, что сегодня на рынке искусств, в ситуации джунглей, которая здесь царит, артдилер — такая же решающая для искусства фигура, как и сам художник. Скажите, как разобраться в сложнейших хитросплетениях этого рынка? В этом бушующем океане страстей? В этой бесконечной мозаике вкусов, стилей, художественных манер и традиций? На этом базаре бриллиантов и не отличимых от них жалких подделок?

Мы живем в век узкой специализации. Человек не лечит себя сам, а идет к врачу, притом к врачу — узкому специалисту, так же, как он не защищает себя сам, а идет к адвокату и по возможности опять же к специалисту. И вот артдилер становится специалистом-экспертом в области искусства, к которому идет покупатель. Отсюда и вытекает его миссия, к слову скажу, миссия во многом творческая. Он не творец произведений искусства, но творец вкусов в искусстве. Он единственный, кто уполномочен рынком вершить над искусством суд и выносить суждения о реальной ценности художника — мастер или не мастер, годится или не годится.

Но на самом деле все обстоит гораздо проще, чем кажется на первый взгляд. Артдилер совсем не видит свою главную цель в том, чтобы вершить на рынке искусств экспертизу, он просто делает бизнес (как делают все остальные бизнесмены в этой стране), стараясь возможно дешевле покупать работы художника и продавать их как

можно дороже, получая при этом максимальную прибыль. И художник идет к галерейщику не от прилива любви к нему (какая уж тут любовь, если надо отдать ему львиную долю заработанных денег). И покупатель идет в галерею по необходимости — где же, как не в галерее, ему найти работы художника? Он знает, что покупает его работы втридорога, и все же готов платить галерейщику за то, что тот гарантирует полноценность покупки. Переплачивая галерее, он платит процент за экспертизу. Как видим, в этом треугольнике: художник — галерея — покупатель нет никаких сантиментов, но лишенный эмоций механизм этого рынка отбирает все-таки лучшее, по крайней мере если взглянуть на его работу в масштабе времени. И что же в результате? В результате рождаются галереи-суперзвезды. Рядом с гением-художником рождается гений-артдилер, который сам становится творцом гениев на рынке искусств. Он не просто покупает работы художника — подобные сделки принадлежат эпохе первоначального накопления. Галерейщик-суперстар вкладывает деньги в художника, в рекламу его работ, в средства массовой информации и, вложив в будущего гения сотни тысяч, пытается заработать на нем миллионы. Публика безгранично верит такому артдилеру — не важно, каким кажется ей данный художник, важно, что он выставляется в галерее Кастелли, или в галерее Ауэрбаха, или в галерее Фридмана, и сама галерея превращается в своего рода кабинет алхимика. Мешок с мусором, лежащий у входа в галерею Кастелли,— это только мешок с мусором, но внесенный внутрь галереи, он становится произведением искусства, за которое может быть назначена баснословная цена.

Итак, искусство превращается в крупный бизнес, который, может быть, и не вызывает у нас чрезмерного восторга: что ни говорите, а звон долларов — не лучший аккомпанемент для бессмертных творений гения. Но, как видно, другого механизма развития искусства в свободном мире не существует. Быть может, было бы приятнее, если бы существовал некий высший ареопаг, высший разум, способный отбирать совершенное в искусстве и направлять его к высшим и гуманным идеалам. Но мы знаем, чем чреваты подобные социальные утопии — мечтания о едином, направляющем разуме выливаются в министерства идеологии и союзы художников, способные стать лишь похоронными бюро гениев.

Нью-Йорк

XVI МКФ в Москве
Необязательные заметки

Петр Шепотинник

Лабиринт

Я понять тебя хочу,
смысла я в тебе ищу...
Пушкин

Мы предварили нашу фестивальную подборку статьей Эрнста Неизвестного «Гений на рынке искусств». Это вовсе не означает, что он был гостем XVI ММКФ, посещал овеянный криминальными легендами ПРОК, захаживал в интеллигентный ЛЮБИК и отводил душу на южнокорейском приеме в ресторане Северного блока гостиницы «Россия». Чего не было, того не было.

Не было на фестивале и героя его статьи, «гения». Разве что присутствовал его дух, ибо именно фильмом гения — «Великим диктатором» — открывался наш разнесчастный фестиваль, как только отзвучала речь председателя кинокомитета и отгремели нестройные звуки какого-то не слишком стройного симфонического оркестра, вслед за мелодией «Огней большого города» почему-то исполнившего мелодию из «Серенады Солнечной долины». Чаплинский имидж облагородил фасад многих фестивальных мероприятий, и, замечу в скобках, за одну шутку — «Спасибо товарищу Чаплину за наше счастливое детство», украшавшую лозунг при входе в ПРОК, я даже был готов простить этому учреждению все его несовершенства.

Быть может, и Неизвестный нам понадобился, чтобы как-то, методом вытаскивания себя за волосы из болота, приподняться над низменными размышлениями о фестивальной суете и дать понять просвещенному читателю, что глобальный подход к явлениям нам, редакции журнала «Искусство кино», напечатавшей это произведение, вовсе не чужд.

...Однако обратимся к материалам, которые расскажут о том, как советские кинокритики дежурили в Центральном концертном зале «Россия», где протекали будни XVI ММКФ. Подборка называется «Десять дней, которые...».

Строго говоря, дней было двенадцать. Седьмого июля фестиваль открывали, восемнадцатого — закрывали. Вы прочитаете о том, что было посередине, увертюра и финал самостоятельной эстетической ценности не имели, если не считать уже упомянутого мною «Диктатора» и прощального «Человека дождя», о котором «ИК» подробно писало (1989, № 10). На закрытии, каюсь, не был — перевесил соблазн посетить мероприятие, именуемое Приемом в Кремле. Тем, кто туда попал, не забыв наверняка с гордостью оповестить об этом всех окружающих, простых смертных, досталось престижное счастье хлебнуть напряженно-стерильного великолепия (наподобие вылизанных чиаурелиевских шедевров), съесть (если помогла сноровка) пару бананов, затем, стараясь сохранить респектабельную улыбку, притормозить ретивого официанта, который высокомерно проносил мимо желанный кофе, и, наконец, может быть, испытать чувство ностальгии по шквальным событиям, бушевавшим здесь, в этих стенах, вот уже почти четыре года назад на нашем V съезде...

А тем временем на закрытии объявляли полуразочаровавшие всех результаты, хотя жюри было первоклассным,

не придерешься. Оно, правда, не досчиталось на последнем предфестивальном витке сначала Микеле Плачидо, а затем эквивалентного ему в глазах Генеральной дирекции Джулиано Джеммы... Так что я хочу сердечно извиниться перед одной из читательниц за то, что пообещал ей беседу в данном номере с данным актером, который, наверное, доволен своими семьюдесятью пятью (или сколько там? что-то вроде этого... надо проверить) итальянскими фестивалями...

Мы же что-то не ахти как довольны.

Даже, прямо скажем, и вовсе недовольны.

Вот и решение — такая вроде бы безобидная акция — дать «Гран-при» итальянской розово-иронической, изобретательной, но безмятежно-простодушной комедии «Похитители мыла» вызвало у нас некий — похожий на классовый — гнев. Почему не полякам? Не югославам? Не южнокорейцам? Не Бабенко, наконец?.. Что за эстетизм? Прямо-таки не ожидали от Вайды! Серебро — у Лопушанского... Я не так агрессивно, как некоторые, настроен против этой как бы переоценившей свои потенциальные драматические возможности картины, в изобразительном отношении она, быть может, и была лучшей... Но, думаю с тоской, премия ей вручена словно за то, что осталось в нашем кинематографе от Тарковского, пусть даже и в такой поверхностно-олеографической форме...

Но фестиваль не закончился на этой неопределенно-смущенной ноте. Уже несколько дней спустя он стал, ни дать ни взять, событием социального порядка, вызвавшим шуму в прессе не меньше, чем многие наши непрекращающиеся политические треволнения. Все самые худшие прогнозы (см. например, нашу статью «С милицейской мигалкой в поисках кино», «ИК», 1988, № 12), увы, подтвердились.

Причем то, что они подтвердятся, похоже, ясно было с самого начала. Даже создавалось впечатление, что если что-то и изменится к лучшему, то от этого смогут пострадать некоторые его организаторы, до такой степени стойко они держали позиции нелюбезного, немобильного, неинтеллигентного фестиваля, в котором все ценное (дневной ПРОК, ЛЮБИК, ретроспективы — о них, кстати, мы расскажем в этом и в следующих номерах) глохло, тонуло, растворялось... Не буду перечислять, кого я имею в виду, устал, право. С самого начала я слышал надменные жалобы: ах, как нас подвел директор гостиницы «Россия», ах, как он не любит фестиваль, ах, рэкетиры, ах, фарцовщики, ах, официанты... Все это, приходилось нам слышать не раз и не два, не иначе как болезнь наших инфраструктур, которую, хоть ты разорвись на части, ни Ходжаев, ни Рябинский, ни Быков с Берманом, ни все другие организаторы фестиваля одолеть не в силах. Можно мудреное слово «инфраструктура» заменить на более понятное, чисто российское выражение: «Выше головы не прыгнешь». То есть, иначе говоря, нам заранее внушалось, что:

мы, конечно, назовем гостей со всего света, включая Спилбергов, Николсонов, киноведы могут подсказать, кто там сейчас котируется, но

эти гости, все равно вряд ли приедут,

приложив невероятные, драматизируемые ежедневно и еженощно усилия, мы составим программу конкурса и «Панорамы», но

конкурс все равно не то, что надо, потому что кризис, а программа эта будет по десять раз на дню меняться, и это опять же будет восприниматься как норма,

каталог будет, но

он мало кому достанется, будет неполным, неточным, без фотографий, без внеконкурсной программы, и все равно будет хуже, чем где-нибудь в европейской глубинке,

информация кое-какая будет, но

узнать, например, о внеконкурсной программе удастся только на Пушкинской площади, купив у спекулянта драгоценнейшую ксероксную простынку, которую сотрудники многоуважаемого «Совинтерфеста» хранят в сейфе и дарят любимым женщинам на день ангела... И т. д., и т. п.

Все эти «пункты» обещаний, которые (вот что самое главное-то!) с самого начала и планировались как невыполнимые, можно множить и множить. Разве что Вайда приехал с лидерами «Солидарности», а потом Вендерс с Кауфманом подоспели, ну и, конечно, за Кустурицу, за Имамуру, за Макавеева, за Хитилову, за Коморовску — кого еще забыл? — спасибо.

«Только этого мало»,— сказал поэт и был прав. Тем более что «Солидарность» нас как-то стала меньше впечатлять после Кузбасса, который, кажется, «равняется четырем Франциям». И снова мы стоим в растерянности и вопрошаем — кто с сарказмом, кто с болью,— как же все это могло случиться? Генеральный директор плох? Вроде бы нет — В. Рябинский. Но, кстати, а почему обязательно — из фестиваля в фестиваль — один из руководителей Госкино? От Рябинского до девочки из пресс-боксов такая невероятная дистанция, что ее «только самолетом» можно одолеть. И почему многочисленные боссы разных служб фестиваля так и не обрели искомое чувство общности, а словно соревновались во взаимной ревности и подозрительности (это, кстати, ощутили и многие иностранцы), что приводило в конечном счете к списыванию общих недостатков за счет ближайшего соседа по коридору, в идеале — единомышленника. Надо бы — кучнее, теснее, взявшись за руки. Чтобы потом — без взаимных мелочных претензий, а с самого начала — в единой команде. Чтобы любая девочка из пресс-бокса могла ответить на вопросы, ответы на которые все ищут, как правило, у Рябинского. А еще лучше — чтобы вопросов возникало как можно меньше, чтобы информация и наша расположенность друг к другу и, естественно, к гостям опережали предложение. А пока — вопросов уйма! И чисто российских вопросов...

Как выйти из лабиринта? Что делать? С чего начать?..

Десять дней, которые...

День первый

Л. Карахан

Вопрос первого дня

Главный вопрос первого дня фестиваля определился в день закрытия. Сформулировать этот вопрос можно приблизительно так: почему фильм К. Занусси «Все, что мое» не получил первую премию (как, впрочем, не получил и никакую другую из премий, присуждавшихся Большим жюри)?

Вопрос этот не субъективный. Показательна анкета критиков, опубликованная в последнем выпуске «СКИФа». Абсолютным ее лидером стал фильм Занусси, а не картина Никетти «Похитители мыла», удостоенная «Золотого Георгия».

Только Владимир Дмитриев с великолепным хладнокровием профессионала поставил фильму Занусси всего лишь один крест из четырех возможных.

Чем руководствовался Дмитриев в своей оценке? Какие мотивы у решения Большого жюри во главе с Анджеем Вайдой? Нет надобности угадывать. Вопрос первого дня ни в коем случае не упрек в адрес прямых или косвенных оппонентов фильма «Все, что мое» и даже не попытка оспорить их мнение. Против Занусси сработало, как мне кажется, нечто более существенное, чем конкретные пристрастия, вкусы, мотивы. Сработало господствующее кинематографическое умонастроение, которое изначально создало картине противодействующий фон и в итоге вывело ее из игры.

Что же так вызывающе несозвучно амбициям современного кинематографа в фильме Занусси? Может быть, сам предмет разговора? Но проблема контакта, диалога, понимания — из самых насущных. При этом Занусси рассматривает ее не в усредненном, абстрактном качестве, а применительно к нашему сегодняшнему эмоциональному опыту. И если знаменитые антониониевские некоммуникабельность и отчуждение разыгрывались в формах величественной, сдержанной, исполненной внутреннего достоинства пантомимы, то у Занусси царит взвинченность на грани истерики, слома, обрыва нити — как в театре марионеток. В этом смысле импровизационный метод, использованный режиссером, пришелся как нельзя более кстати: он отыгрывает в драматургии внешние приметы современных межличностных отношений.

Импровизационная неустойчивость, отсутствие каких бы то ни было гарантий контакта в самой сфере общения порождает — как контрреакцию — особое, крайне болезненное психологическое «стяжательство», желание внутренне узурпировать так или иначе сложившуюся коммуникативную ситуацию. Эта контрреакция становится главным предметом драматического анализа в картине Занусси. Русское название картины «Все, что мое» представляется в этом смысле вялым и аморфным. Другой вариант перевода «Stan posiadania» — «Право владения» — куда более энергичен и выразителен. Еще более конкретно и остро обозначена суть коллизии в английском варианте заголовка «Inventory» — «Переучет». За-

нусси со свойственной ему педантичностью исследователя-естественника рационализирует ситуацию, создавая на экране такую систему образов, которая не уступает системе категорий. Центр этой системы — Томек (А. Жмиевский). Он же объект «переучета» или борьбы за «право владения» между его возлюбленной (К. Янда) и его матерью (М. Коморовская), которые носят в картине архетипические имена: Юлия и Софья.

Почему объект именно Томек? Наверное, потому что в нем меньше всего типологического эгоизма, того сосущего людоедского голода, который порождает внутренняя изолированность современного человека, его дисконтактность, его как на дрожжах выросшее в условиях социального отчуждения «супер-я». Не случайно Занусси дает своему герою обычное современное имя, лишенное литературно-мифологических проекций. Тем самым он как бы изначально выводит образ из-под власти мощной характерной доминанты, которая делает существование индивидуальности в современном мире особенно мучительным и заставляет искать разрядку вовне, в контакте с особой страстью и агрессивностью. Софью в ее индивидуальной агрессии, в ее борьбе за право владения удерживает у самой грани внутреннего падения лишь ее христианская вера. Можно сказать, что ветхозаветная «софийность», предполагающая ксенофобию и защиту домашнего очага от вторжения мирового хаоса, вступает в этом женском образе в поединок с новозаветным долгом любви к ближнему. Этот тягостный поединок, в котором Новый завет едва ли становится явным победителем, блестяще сыгран Коморовской. Чувствуя, что Томек уходит из сферы ее влияния, из уже сложившейся зоны общения, Софья готова на любую крайность. И на бестактный провокационный вопрос: «Что вы можете дать моему сыну?» И на совсем уж не христианский, как справедливо замечает Юлия, экономический нажим. И все-таки скрепя сердцем Софья старается ужиться с Юлией, когда сын отправляется на заработки в Западный Берлин, пытается прийти на помощь, когда, оставшись без Томека, Юлия вновь переживает тяжелейший душевный кризис, который имеет и свое физическое, сравнимое лишь с наркотической ломкой выражение.

Если Софья — это крен в сторону архаики и уклада, то Юлия — это воплощенная современная свобода, которая, не будучи внутренне претворенной, осознанной, бесчинствует в человеке, делая его крайне беззащитным и неприкаянным. Характерность Юлии такова, что ей не на что опереться в самой себе. Поэтому тяга Юлии к Томеку проникнута особой исступленностью. И вынужденная отсрочка в уже, казалось бы, возникшем контакте равносильна для нее неотразимому удару. Он вновь опрокидывает Юлию в невротическую бездну, из которой уже не выбраться без лечения в клинике — здесь ее и находит Томек по возвращении из Западного Берлина. Что же касается желания Юлии креститься, то едва ли к этому решению ее подталкивает вера,— это даже еще и не желание веры, а, скорее, желание максимально приблизиться к Томеку, живущему в вере, желание упрочить Диалог.

А Томек именно *живет* в вере. И сострадание для него не трудный долг, а естественная потребность. Ведь у него тоже есть своя, но особая доминанта: современная харизматическая открытость и щедрость, которые единственно способны хоть как-то утолить жажду разыгравшихся эгоизмов. Он предназначен отдавать, готов к этому и потому — сверхнеобходим. Пожалуй, нерастраченность для него как для источника энергии — это почти такая же беда, как и невосполненность тех, кто ищет в нем спасения. И чем больше он может дать, тем желаннее для него страждущий. В этом смысле нет никакого преувеличения, когда не только Юлия говорит о том, что Томек — ее единственный шанс, но и Томек говорит о Юлии то же самое. Они случайные и даже далекие друг для друга люди в психологическом и социальном плане. Куда уж дальше: она бывший работник цензуры, а он распространитель «самиздата». Софья по-своему права, когда так резко противится их союзу. Не для такой она в одиночку растила и воспитывала сына. С ее житейской точки зрения, брак Томека с Юлией — чистейший мезальянс. Но в отношениях между героями есть высшая необходимость. И в финале их крепко соединяющиеся сквозь больничную решетку руки воспринимаются как робкий символ, позволяющий надеяться хоть на какое-то душевное совпадение.

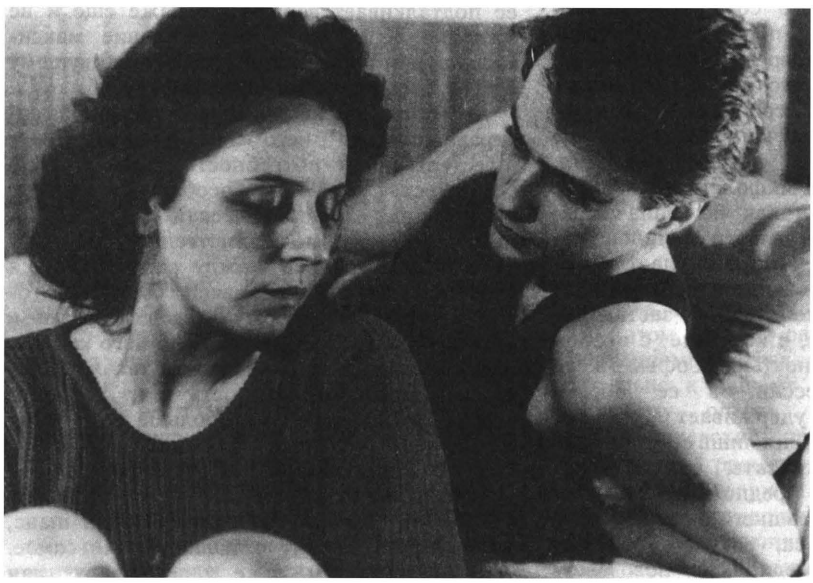
Разыгрывая сюжетную схему семейно-бытовой драмы — мать ревнует сына к невестке, Занусси на самом деле не ограничивает ее жанровыми законами. Типологическая модель — соотношение частного и общего — впоне классична. Изображенный на экране мир существует в абсолютной живой открытости малого пространства большому, неумолимый исторический сквозняк продувает его. И дело не в номиналь-

ных обозначениях социального фона (цензура, «самиздат», плакат «Солидарность» на стене дома). В конце концов, не так уж важно, работала Юлия в цензуре или это ее очередная невротическая ложь. Важно, что именно время зарядило ее мощной отрицательной энергетикой, что герои, выясняя сугубо личные отношения, живут макропереживаниями.

Но не только герои Занусси — весь кинематограф в контексте этой драмы.

Традиционный типический образ аномален, ибо аномальна среда. Частное, не имея диалектических выходов к общему, стремится к самообособлению и герметизму, а общее дистанцируется как ностальгическая архаика. В этих условиях происходит как бы растягивание, поляризация структуры типического, наконец, ее разрыв, распад на два словно игнорирующих друг друга и не взаимодействующих в пределах одного произведения художественных уровня.

«Последний император» Бертолуччи, показанный в «Панораме», вполне обнаруживает ту дистанцию, которая отделяет нас от исторического, общественного масштаба, представленного на экране в декоративно-постановочном, отвлеченном от непосредственного индивидуального переживания качестве. Жизнь главного героя — последнего китайского императора — оказывается при этом лишь частью грандиозной исторической декорации. Большое пространство уже не есть нечто органически присущее жизни, оно как бы вытеснено в сферу музейного экспонирования, заполняет особую необходимую, но исключенную из прямого обращения культурную нишу. Эпос невозможен. Возможна лишь память об эпосе, фантомная боль, которую и призван унять современный, получающий все более широкое распространение квазиэпос. На правах реликвии он становится объектом особого интереса, почитания и даже ажиотажа среди ценителей.



«Все, что мое», режиссер Кшиштоф Занусси

А жизнь идет за стенами «киномузея». В первый день эту жизнь представляла конкурсная картина «Пятнадцатилетняя». Нельзя, правда, сказать, что фильм французского режиссера Дуайона — эталонное выражение той эстетики, которая простирается сегодня в Европе от В. Вендерса до Э. Ромера и даже оказывает свое влияние на американское кино с его неистребимым социальным простодушием и оптимизмом («Секс, ложь и видео» — характерный пример).

История о том, как пятнадцатилетняя Жюльет проводит каникулы в уединенном доме на берегу моря со своим школьным другом Тома и его отцом, о том, как, принципиально храня целомудрие в отношениях с Тома, Жюльет в конце концов отдается меланхоличному сексапилу отцу, оказывается все же слишком тривиально занимательной для того, чтобы такая, скажем, частность, как пупок Жюльет, который

она кокетливо показывает Тома, стала истинно самодовлеющей. Казалось бы, историческое, общее время полностью отключено и в каждом кадре ощутимо мощное пластическое торможение, которое можно было бы назвать даже штраубовским, если бы Дуайон не был признан вполне самостоятельной творческой индивидуальностью. Но абсолютной герметизации, зависания действия в безвоздушном, не располагающем к узнаваемости пространстве все-таки не происходит. Обращенность к миру в целом, какая-то неукрощенная жизненная шаловливость, идущие прежде всего от исполнительницы главной роли и ее реального, позаимствованного авторами из жизни дневника (выдержки из него звучат в закадровом монологе героини), на экране присутствуют и мешают исполнению завета изоляционистской эстетики: вытеснению из художественного пространства фильма всех открытых, коммуникативно активных образных структур, созданию такого драматического вакуума, который снимает всякий социальный и нравственный детерминизм, вообще всякий внешний универсальный счет, да и саму драму делает отвлеченной от эмоционального отклика, происходящей как бы за стеклом.

Но за стеклом происходят и странные вещи. Следуя почти по пятам современной науки, кинематограф начинает различать в драматическом вакууме особую жизнь, которая, может быть, и в самом деле не исключена из общего жизненного устройства, а, наоборот, органически включена в него, да еще в качестве первоосновы. Скажем, в новом фильме американца Д. Джармуша «Таинственный поезд» вакуум как бы пробуждается и в безвоздушном пространстве ощутимы и драматическая динамика, и диалектика частного-общего — та самая типология, которая возрождает критерии целостного мировосприятия, казалось, окончательно потерянного в изоляционизме.

К сожалению, фильм Джармуша не попал в «Панораму», как не попали и многие другие фильмы, которые сегодня не столько констатируют, сколько предсказывают кинопроцесс. Мы опять догоняем. А что, если в следующий момент новейшая типология, лишь дополнив классическую, вновь актуализирует ее? Что, если оказавшийся вне игры фильм Занусси на самом деле уже в игре — только еще более современной, чем та, на какую был способен наш фестиваль?

День второй

Александр Тимофеевский

„Kennst du das Land?..“

Теперь уже можно сказать, что программа второго дня оказалась до отвращения символичной.

Конкурс — первый сорт третьего мира (южнокорейский фильм «Вознесись!») и третий сорт первого (западногерманская картина «Следуй за мной») — продемонстрировал наш удел и наш предел. Удел наших возможностей и предел наших желаний. То, что на Московском фестивале может быть в конкурсе и что здесь всегда будет.

В «Панораме» в этот день царила великолепная картина Ангелопулоса «Пейзаж в тумане», напоминая об уровне, еще не утерянном кинематографом, но уже давно утерянном московскими фестивалями. Подобного в нашем конкурсе вообразить невозможно, разве что в игрушечном, детском.

Игрушечный конкурс Первого детского фестиваля, проводившегося весной в Москве, собственно, тем и отличается от всамделишного, что не претендует на мировые

премьеры, довольствуясь картинами уже прославленными и даже премированными. Поэтому ничего удивительного в самом участии знаменитой картины Ангелопулоса не было. Удивительное было в том, какая именно картина оказалась отобранной для участия.

История, рассказанная Тео Ангелопулосом в фильме «Пейзаж в тумане», на вид простая детская история. Внешний вид, как известно, обманчив. Но нужно обладать воистину гениальным простодушием, чтобы до такой степени обмануться. На том, надо полагать, основании, что в фильме действуют дети, картину взяли в конкурс детского фестиваля.

Герои Ангелопулоса — брат и сестра, сбежавшие из дома, от матери,— девочка лет двенадцати-тринадцати и мальчик лет пяти — бредут по дороге строго на север, из Греции в Германию, где, как они думают, живет их отец. После многотрудных странствий они достигают вожделенной границы и, переходя ее, гибнут. В этих странствиях у детей будут два спутника, соответственно Злой и Добрый. Кульминация действия падает на изнасилование девочки Злым спутником и на обнаружение того, что Добрый — гомосексуалист. Не самые детские обстоятельства, но дело даже не в них.

Не вдаваясь в особые глубины, можно сразу догадаться, что перед нами развернутая метафора. Хотя бы потому, что между Грецией и Германией просто нет границы. Или потому, что архетипический мотив дороги предполагает обобщения сколь угодно широкие. В данном случае они настолько широки, что можно, наверное, утверждать: картина Ангелопулоса не только не для детей, но в конечном счете уже не про детей.

Критик Нина Зархи точно заметила, что Греция «Пейзажа в тумане» — это страна, где сошлись начало и конец мира. Какие-то трубы, какие-то вышки, какие-то безликие, бессмысленные строения, ошметки убогой урбанистической цивилизации,— и все это на фоне дивной гармонии гор и моря, нищей, поруганной, величавой природы. Вместо открыточной античности и туристической Эллады — лишь пустыня земли да пустыня воды. Лишь поднимется вдруг из понтийских вод мраморный обломок гигантской руки, напугает на миг своей ирреальностью, как чудовище Андромеду, покачается величаво на волнах, и будет унесен невесть откуда взявшимся вертолетом, осенив на долгом лету лагуну последним языческим благословением.

Покинутый рай.

В фильме практически нет крупных планов, герои как будто бы сливаются с окружающим миром, образуя почти физически ощутимое целое. Как будто бы не они, а вся Греция устремилась на север, где, едва различимый в тумане, брезжит иной, лучший пейзаж.

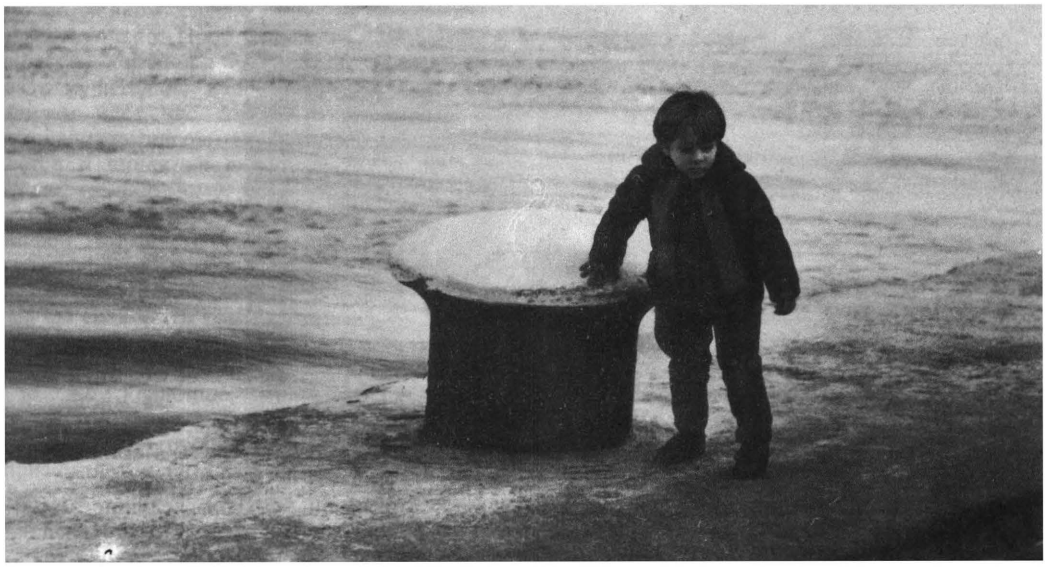
«Вознесись!», режиссер Им Квон Тэк

«Пейзаж в тумане», режиссер Тео Ангелопулос

Перед нами одна из магистральных мифологем европейской культуры, только перевернутая ровно на 180 градусов. Тоска по прекрасному миру, по земному Эдему, где и по сей день длится золотой век,— это тоска Севера по Югу, той же Германии по Греции и Италии. «Kennst du das Land?..» («Ты знаешь край?..») — слова из гётевской «Песни Миньоны» про край, где мирт, и лавр, и «апельсин златой как жар горит под зеленью густой».

рое» и «злое», одинаково ненужно и одинаково разрушительно. Душа хочет вырваться из тела, как свет хочет отделиться от мрака. (Библейское предание об отделении света от тьмы несколько раз повторяется в фильме в виде сказки, которую девочка рассказывает своему младшему брату.)

Ангелопулос снял картину не безупречного вкуса и отнюдь не лишенную недостатков. Не очень понятен младший брат,



Но край из «Песни Миньоны», хоть и имеет зримые очертания любимого Юга,— это, конечно, не земной, а небесный парадиз. И тоска Миньоны — тоска по абсолютной гармонии, тоска дольнего мира по горнему, тоска души, рвущейся из своей телесной оболочки.

Чем дальше смотришь фильм Ангелопулоса, тем отчетливее понимаешь, что в нем одна героиня — девочка Миньона. И ее слиянность с внешним миром исполнена трагического внутреннего противоречия. Это слиянность души с телом, которым душа все больше и больше тяготится и от которого в конце концов хочет избавиться. И метафорический путь из Греции в Германию — это путь к смерти, к освобождению, к невидимому и манящему пейзажу в тумане. На этом пути оба спутника — и Злой, и Добрый — лишние.

Мысль Ангелопулоса, как я ее понял, сводится к тому, что для души, олицетворенной девочкой, все земное, равно — «доб-

на экране его присутствие носит, скорее, служебный характер. Фильм местами слишком сентиментален и даже высокопарен. Но в современном кинематографе мне не приходилось видеть картины, где бы с такой силой и пронзительностью, с такой болью была бы выражена тоска души по иному миру.

Тоска Миньоны:

> Ты знаешь край? ... Туда, туда с тобой
> Хотела б я укрыться, милый мой!..

...Отсутствие в конкурсе фильма уровня «Пейзажа в тумане», как я уже сказал, демонстрирует удел наших возможностей. Присутствие в конкурсе фильма уровня «Следуй за мной» демонстрирует, боюсь, предел наших желаний.

Фильм западногерманского режиссера Марии Книлли, очевидно, взяли за тему. За больную чешскую тему. И за то, что выражена она крайне невнятно, то есть в выс-

шей степени безопасно[1]. И еще за то, что у Марии Книлли не дряхлое европейское, а наше советское, девственное сознание. Она выступает в излюбленном отечественном жанре «пришла и говорю». Так, как будто бы до нее никто не приходил и ничего не говорил. Добро бы она при этом просто рассказывала историю, решив заработать немножко денег. Но в фильме «Следуй за мной» — увы! — есть все что угодно, кроме просто рассказанной истории.

Речь в картине идет о судьбе чешских эмигрантов в Западной Германии. На этом пересказ сюжета можно и закончить. Более подробно он не пересказывается. Множество напрашивающихся вопросов остается без внятного ответа. Кто такие герои фильма? Почему и когда они эмигрировали? Как это связано с событиями 1968 года? В каких отношениях они сейчас пребывают с чехословацкими властями? Все это, по-видимому, мало занимает режиссера. Ей

«Следуй за мной», режиссер Мария Книлли

важно, что герои — изгои, ведущие маргинальное существование где-то посередине между дешевой квартиркой и улицей большого города. Так сказать, в неустойчивом времени и зыбком пространстве. В иллюзорном мире. На грани жизни и смерти, наконец.

Ирония здесь неизбежна, потому что все это хорошо отработано западногерманским кинематографом лет пятнадцать-двадцать назад — Фасбиндером и Херцогом, и не только ими. На совершенно другом, разумеется, уровне, но с теми же героями — изгоями, люмпенами, иммигрантами, с тем же вниманием к бытовому дизайну, в той же поэтике, близкой «граффити», и, главное, с той же идеей маргинального существования на грани жизни и смерти. Иллюзорность окружающего мира, воспроизведенного с чисто немецкой натуралистической дотошностью, жизнеподобие как своего рода условность, или, лучше, как последняя условность, как полная фикция — излюбленный мотив Фасбиндера, не только раннего, но и позднего, времен «Тоски Вероники Фосс».

Этот мотив преломляется у Книлли

[1] Наряду с фильмом «Следуй за мной» на конкурс поначалу была представлена американская картина «Невыносимая легкость бытия», также затрагивающая чешские события 1968 года. Вряд ли у отборочной комиссии возникли к этому фильму эстетические претензии, хотя они в принципе и возможны — «Невыносимая легкость бытия» из тех картин, что принято называть фестивальными. С помощью лучших сил Старого света (сценарист Жан-Клод Карьерр, оператор Свен Нюквист) американец Фил Кауфман реализовал на экране свое представление о кинематографе большого европейского вкуса. Получилось нечто сверхфешенебельное. Перефразируя слова критика Кеннета Тайнена, можно сказать, что американской домохозяйке из журнала «Образцовое домоводство» привиделась Европа из журнала «Вог». Но зато по части политики здесь все в полном порядке. Политика — несомненно самая сильная сторона дарования Фила Кауфмана. Танки, идущие прямо на вас, и крупным планом лицо агрессора не оставляют никаких сомнений в трактовке событий и в авторском к ним отношении. В общем, не нужно быть пророком, чтобы с легкостью предположить: попади картина на конкурс, у жюри, возглавляемого Анджеем Вайдой, не было бы проблем с присуждением Главного приза. Не потому ли отборочная комиссия предпочла фильм Фила Кауфмана отклонить?

восхитительно буквально. Например, Марина Влади, которая играет в фильме не себя, а нормальную сочиненную героиню, почему-то очень нервничает, когда исполняются песни Высоцкого. Так стирается грань между актрисой и персонажем. Вот вам и вся маргинальность, иллюзорность, зыбкость и что еще будет угодно.

Беда Книлли не в том, что она подражает раннему Фасбиндеру. Подражать гению совсем не грех. Беда Книлли в обратном. В том, что она ему не подражает или, точнее, не осознает своего подражания. Во всяком случае, оно никак не отрефлектировано. Просто в конце 80-х годов снимается картина начала 70-х. На наших глазах мучительно изобретается велосипед.

Фильм идет час сорок, а кажется, что четырнадцать часов. Он тянется, тянется, тянется и никак не складывается в целое. Книлли, по-видимому, понимает это и пробует спасти дело с помощью глобальных метафор. Нет ничего более далекого от поэтики «граффити», чем глобальные метафоры. Но эти мелочи уже не берутся в расчет — лишь бы сотворить композицию из назойливо повторяющихся образов. Фильм нашпиговывается рефренами. Повторяется одно и то же кладбище, повторяются одни и те же три старухи (три парки?), повторяется лайнер, который все приземляется и приземляется на аэродром.

Вот и фильм сложился. Кладбище (смерть), лайнер (быстротекущее время) и парки-старухи прядут судьбу. Не хуже, чем в песне: «По аэродрому, по аэродрому лайнер пробежит, как по судьбе».

Воевать тут не с чем. Все хорошо на своем месте. Дамская метафизика Марии Книлли могла бы вызвать жаркие споры на семинаре женщин-кинематографистов. Но при чем здесь конкурс Московского фестиваля, который изо всех сил тщится оправдать свое звание фестиваля первого ранга? И неужели во всей Западной Германии нельзя было найти что-нибудь более удобоваримое? А если нельзя, то не лучше ли было вообще отказаться от участия ФРГ, коли мы всюду твердим, что у нас отныне фестиваль фильмов, а не стран?

●

Подытожим.

Нам удалось добыть в конкурс несколько очень средних картин некогда очень знаменитых режиссеров. Но из всего мною виденного на конкурс первого ранга, по моим понятиям, тянут только две ленты — фильм Занусси «Все, что мое» и фильм Никетти «Похитители мыла». Маловато. Но иначе никогда не будет, учитывая, что ежегодно проводятся еще три крупнейших конкурса — Западноберлинский, Каннский и Венецианский. В мире просто нет такого количества хороших картин, чтобы хватило еще и нам. При том, что мировой карьеры мы фильму не обеспечиваем и поэтому никому не нужны.

Так не пора ли, наконец, расстаться со своими непомерными амбициями и с тяжким бременем «первого ранга»? И брать в конкурс фильмы, имевшие мировые премьеры и премированные, устроив не фестиваль, а ФЕСТ с символическими наградами или вовсе без оных? Памятуя, впрочем, о том, что и тогда не все картины окажутся уровня Ангелопулоса, что кино с каждым годом становится все хуже и хуже, что недовольство — в нашей природе, что всегда найдется некий кинематографический Эдем, к которому будут обращены наши взоры и восклицания: «Kennst du das Land?.. Kennst du das Land?..»

День третий

Нина Зархи

«...Включи «Анчар» Пушкина»

«Враг народа», «Похитители мыла», «Отчаянье». Кажется, не названия зарубежных лент сошлись в графе «10 июля» на сводной фестивальной афише, а испепеляющие заголовки родных газет за то же число. Удержусь, однако, от «сопряжения далековатых понятий» и постараюсь не выходить за территорию кино.

Начну с неудач, показанных в «Панораме». К тому же не типичных — не пред-

ставляющих ни одну из новейших кинотенденций. Такие фильмы, как «Враг народа» Сатьяджита Рея (по пьесе Г. Ибсена) и «Невидимые» Паскуале Скуитьери, делались двадцать лет тому, будут наверняка сниматься и дальше.

Первая — неспешная и тихая — вновь и вновь растолковывает до боли ясные тезисы социально-экологической темы; центральные персонажи вроде бы и важны, ибо их противостояние держит всю драматургию картины, но до того одномерны,

«Случайный турист», режиссер Лоуренс Касдан

что на ум приходят слова С. А. Толстой: «Герои уже одеты, но еще не дышат». Те, толстовские, которых она имела в виду, потом задышали, да еще как, а вот эти, экранные, так и остались «рупорами идей». Досадно, ведь режиссер, несомненно, классик...

Вторая лента — внешне полная противоположность первой. Бурная, динамичная, будто старательная калька с той прозы, которой льстят определением «кинематографическая» за то, что она состоит из коротких, быстрых, с нарочитой неаккуратностью сцепленных фраз: чьи-то крики, тюрьма; крупно — какие-то ботинки, «со значением» отсчитывающие какие-то ступени: в мозгу с невольным уважением к собственной осведомленности вспыхивает: ага, цитата из «Дела гражданина вне всяких подозрений»! Впрочем, и все остальное — и перестрелки, и налет на магазин, и террористы-экстремисты знакомы, как переходящий вымпел. Две вещи, пожалуй, подтверждают «Невидимые»: 1) неприятную привычку природы отдыхать на детях, а лента Скуитьери, как наверняка догадался читатель,— это поздний и неблагополучный отпрыск достославного родителя — итальянского «политического кино» и 2) кризис, в котором давно пребывает это направление, очевидно, миновал: сегодняшнее состояние больного правильнее, видимо, назвать смертью.

Вообще «Панорама» мне представляется наиболее перспективной из программ МКФ, хотя пока она не совсем удалась. «Панорама» — прообраз ФЕСТа. К тому же «Панорама» заменяет еще и рубрику «Мировая премьера», которой шикуют многие международные фестивали: мы ее себе позволить не можем — по бедности, но зато мы не гордые: нам не обязательно быть первыми зрителями, нам важно быть зрителями фильмов значительных, тех, что нельзя пропустить. В этой «Панораме» мы пропустили недавние ленты Ольми, Скорсезе, Оливейры...

Зато очень интересными были другие «факультативы», обойденная вниманием прессы «Россика» в «Зарядье» (Фасбиндер — Набоков, фон Тротта — Чехов, Бертолуччи — Достоевский, впрочем, это материал для отдельной статьи); «Неизвестное советское кино» и «Кино тоталитарной эпохи: Сталин, Гитлер, Муссолини» — в ПРОКе. По поводу последней, правда, высказался в развязной статье один журналист, уничтоживший раритеты небрежным росчерком некомпетентного пера: мол, фильмов этих мы и так досыта нагляделись. Кто? Где? Когда? (Убеждена: фестивальная пресса — полезная тема для разговора).

Вернусь, однако, в кино.

●

Я люблю фестивали. Окрыляет возможность легко утолить страсть к обобщени-

ям: нечаянные повороты и конфликты фестивальной драматургии интригуют не хуже крутых сюжетов. Вот и в «моей» конкурсной программе схлестнулись: кино европейское и кино американское — поворот; открытое непредсказуемостям и эклектике, сдвинутое (постмодернистское?) сознание и традиционализм, уважение к стабильности, консерватизм с его минусами и (не побоюсь этого слова) плюсами; подчеркнутая условность формы, пародирование эстетики жизнеподобия и сама эта эстетика — в таком ее тщательном варианте, что, по меткому определению В. Дмитриева, во время просмотра возникает желание «старательно примеривать экранные коллизии к собственному жизненному опыту». И, наконец, совсем головокружительный сюжетный сюрприз: линия оппозиции идейно-эстетических и стилевых полюсов проходит *внутри* самих фильмов, размежевание и примирение ведется на их собственной территории.

«Случайный турист» — комическая мелодрама, снятая одним из самых кассовых голливудских сценаристов Лоуренсом Касданом. Обыкновенная история — один мужчина и две женщины. Привычная расстановка характеров: мужчина, как водится, слабый, рефлексирующий, зависимый и ведомый, женщины, напротив, сильные и самостоятельные.

Актрисы Кэтлин Тернер (жена) и Джина Дэвис (любовница) с предельной достоверностью играют жанр, предъявляя зрителю две разительно несхожие индивидуальности. Непосредственная до сумасбродства, естественная до нелепости, огненная и страстная брюнетка, бесхитростно и бесстыдно борющаяся за свое счастье (за роль Мюриэль, «девушки из народа», Джина Дэвис в 1989 году получила «Оскара»), и сдержанная, интеллигентная блондинка Сара, сначала изысканно и красиво на «идейной почве» покинувшая мужа, а потом так же стильно, как говорят, не помяв прически, к нему возвратившаяся. И, наконец, вершина треугольника, Мэйкон Лири (Уильям Хёрт) — тип столь же определенный, конечный, безусловный. Но — стоп: здесь и подстерегает отлаженную голливудскую гармонию первый сбой, здесь привычные правила игры контаминируются нетрадиционной (или не совсем чистой по жанру) интонацией. И хотя такие сбои генезисом своим имеют просчеты в режиссуре, они-то, по-моему, и есть то единственное, неуловимо притягивающее, не вмещающееся в схему, что остается в памяти после этой незатейливой голливудской сказки.

Герой тонкого, виртуозно пластичного актера Уильяма Хёрта — автор путеводителей. Специализированных — рассчитанных на тех, кто в путешествии не ищет открытия нового, а стремится к максимальному сохранению привычного. На «туристов поневоле», расстающихся с заведенным ритуалом по чужому приказу. Создатели картины хотят убедить зрителей, что «кресло-самолет» — не только эмблема мэйконовских пособий, но и его жизненное кредо: неизменный, неподвижный — эта характеристика не раз

«Похитители мыла», режиссер Маурицио Никетти

звучит с экрана. Как и мораль всей истории, которая сводится к уроку, полученному закоренелым консерватором. Согласно этой морали, только свернув с проторенной колеи на петляющую тропу жизни, то есть превратившись из «случайного туриста» в «ходока по убеждению», человек становится и лучше, и счастливее. Мысль

нехитрая и в случае с героем не бесспорная, не убеждающая. Тем более что Мэйкон Лири и в разладившейся ситуации остается «туристом поневоле»: не он делает выбор, его выбирают — один раз, второй, третий. Меняющиеся обстоятельства проплывают за окном мэйконовской жизни, словно достопримечательности, описанные в его глянцевых справочниках,— за окном автобуса. Мораль «не дожимается»: фабула — про одно толкует, а сюжет движется словно бы параллельно. «Прописи» не могут убедить в сладостных преимуществах риска, бедовости, бесшабашности. У «прописей» задача прямо противопожная.

Двойственное впечатление от простенького и, конечно же, консервативного, вопреки экранным тезисам, фильма Касдана рождает суггестивность актерской природы Хёрта. Актер выглядит здесь пришельцем из другого, не голливудского мира, чуть ли не из метафизических пустынь Вима Вендерса: нарушая уклад приземленной бытовой мелодрамы (или бытовой комедии), он впускает в пространство фильма неопределенность, неуверенность, тайну недомолвок и пауз и идет дальше поперек движения. Между тем, чего ждут от него авторы, ждут сюжет, мораль, зрители, наконец, и самим героем вдруг образуется зазор. В эту щель и задувает ветер европейского кино. В разреженном воздухе недосказанностью повисают на мгновенье какие-то ненужные сведения и лишние, вскользь оброненные, «не американские» реплики и мотивировки. Такого «ускользающего» Мэйкона не примерит на себя тот средний зритель, на которого рассчитана лента Касдана. Но дело, думается, не только в актере.

Американский кинематограф, мощнейшим образом воздействующий на мировой кинопроцесс, даже и в средних своих образцах сегодня испытывает тяготение к некоторым идеям европейского киносознания. И совсем не обязательно, чтобы в рамках одного фильма такие тяготения приводили к победным результатам. Важно, что культуры открыты для взаимовлияний, а следовательно, и для взаимообогащения.

Пока же приходится скорбно констатировать, что «человеческое» кино (а оно на нашем фестивале было), которым обеспечивает мировые экраны Голливуд, остается, за редким исключением, «кино без кино»...

●

«Похитители мыла» получили главный приз, как я думаю, именно за *кино*. В этом предположении нет или почти нет оценки, но есть попытка разгадать решение жюри, которое разошлось категорически с мнением большинства критиков.

Итальянская комедия — это реверанс кинематографу: кино — и хорошее, любимое, и плохое, вульгарное, телевизионное — взято как демиург реальности. Да, собственно, реальность-то и попадает на экран не сама по себе, а из вторых рук — мифологизированная киноклассикой или «оглупленная» телешоу.

На экране царит стилизация. С того момента, как черно-белая «росселиниевско-десантиевская» площадь конца 40-х годов, словно по команде невидимого режиссера, вмиг заполняется сотней одинаковых «десиковских» велосипедистов,— и до конца, когда под взбесившиеся фанфары музыкального кича черно-белое киножилище неореалистических безработных буквально оккупирует неостановимая колонна тележек из супермаркета, заваленных товарами в разноцветных упаковках. Они едут, и едут, и едут без конца — и этот «десант» читается и как метафора триумфа презренного общества потребления, и как иллюстрация спрямленного, примитивно-рекламного, кичевого о нем представления. А между двумя этими точками молодой режиссер Маурицио Никетти нагромоздил такую неразбериху перекрещивающихся, спорящих и примиряющихся друг с другом сюжетов, времен и стилей, что в истошном финальном вопле его экранного двойника, замурованного в телевизор: «Выпустите меня отсюда!» — слышится отчаянье человека, вконец растерявшегося в абсурде современной эклектики. Реальной и отраженной.

Первый, пунктиром движущийся сюжет, разыгрывается за кулисами телебизнеса: режиссер Маурицио Никетти (Маурицио Никетти) представляет перед телезрителями свой новый фильм. Этот пласт — почти буффонная стилизация в духе феллиниевской клоунады. Второй сюжет, самый длинный — это фильм в фильме, который, наверное, должен бы называться «Похититель люстры». Как молодой режиссер (экранный) конца 80-х представляет себе ленту о безработных конца 40-х? Разумеется, как бессмертный шедевр Де Сики — те же персонажи, перипетии, эстетика. Но: «всякое построение живет вместе с миром, в котором оно создано» (В. Шкловский). И любовное следование за автором «Похитителей велосипедов» превращается в остроумную пародию — не на Де Сику, нет, на мифологизированное современное сознание, в том числе и художественное, на «ретро», вздыхающее об ушедшей реаль-

ности и узнающее ее лишь в канонизированных клише и легендарных цитатах.

Но и о той действительности, что нас окружает теперь, мы мыслим так же. Семейка телезрителей, тупо и покорно сидящая у домашнего экрана (третий сюжет), смотрится в него, как в зеркало, потому что с одинаковой верой глотает и убогие «велосипеды», и блестящее «мыло». «По всему поэтому» так легко и безболезненно (это только автор нервничает) в черно-белый фильм о безработных ворвется цветная реклама шоколада или купальников (сюжет четвертый). И так легко в черно-белую жизнь «бедных, но красивых» вынырнет из реки, соединяющей оба мира, блондинка-манекенщица, эти купальники рекламирующая. Только обесцветится — вот и вся недолга. А в пеструю «мыльную» реальность супермаркетов и мюзиклов так же запросто занырнет черно-белая Мария, жена безработного Антонио. И запоет, закружится в хороводе дешевых товаров — «мыла», ширпотреба, который сегодня привлекает «похитителей», как некогда велосипеды. Комизм возникает вовсе не от того, что условный мир рекламы вторгается в нечто безусловное и разрушает его — будь то правда жизни или правда искусства. Нет, смех рождает адекватно отраженное ощущение абсурдности сознания, которое воспринимает мир как кашу, винегрет, кавардак — Игру в конечном счете.

Вот почему мои претензии к фильму Никетти — конечно, не очень-то «золотопризному» — сводятся не к тому, что он недотягивает, как написала Т. Хлоплянкина, до уровня драматизма «Похитителей велосипедов». Мне, напротив, кажется, что режиссер проиграл там, где испугался быть слишком несерьезным. Когда он отправился возвращать вышедших из-под контроля персонажей, публика заскучала. Потому что заскрипела и остановилась карусель заморочек, розыгрышей и приколов, остранение реальной бессмыслицы сюрреалистическим смехом заменилось менторским разжевыванием авторского замысла. Хитрый узор слишком простодушно обнаружил безупречную логику орнамента: все свелось к борьбе с плохим телевидением, с плохим шоубизнесом, с ужасной коммерцией.

«Невидимые», режиссер Паскуале Скуитьери

Писавшие о картине рассматривали ее как яркое свидетельство постмодернизма. Рискну обвинить комедию Никетти в малодушной измене постмодернизму, брошенному где-то на полпути. Постмодернизм — «не охранная грамота», но и не прием, а тип сознания, и особенности его ошибочно, наверное, сводить к эклектике. К тому же и эклектика у Никетти откровенно функциональна: строгая иерархичность авторского мировидения пресекает провозглашенную вроде бы поначалу самодостаточность стилевой игры, самоценность упоения ею. Компилируя чужое, вторичное, режиссер не спешит уравнять его в правах или выдать за свое — на всем протяжении фильма сохраняется ироническая дистанция, «оглупляющая смехом» сам *метод* изображения и таким образом создающая интонацию аналитическую. Даже морализаторскую. Автор едва ли не

агитирует зрителя за свои симпатии. Черно-белая бедность, хотя бы и в пародийном пересказе, куда привлекательнее цветного «бесстильного» изобилия — вот почему так подчеркнут у Никетти кинематографизм неореалистической действительности фильма в фильме. Там — изящество световой и пластической культуры, зримое присутствие стиля. Только там — настоящее кино.

...Когда вышли «Четки», вспоминала Ахматова, книга представлялась ей очень плохой. «И я все надоедала мужу жалобами. Один раз, рассердившись на мое нытье, он сказал: «Ну, если хочешь, чтобы книжка была хорошая,— включи «Анчар» Пушкина». Как часто на просмотрах Московского фестиваля приходила на ум эта изящная шутка, оказавшаяся серьезным провидением!

День четвертый

В. Дмитриев

Неутешительная правда

Жарко. Иду в гостиницу и думаю о том, что иностранцы вновь пожалуются мне на отсутствие кондиционеров в номерах, грубость горничных и на полную невозможность получить необходимую информацию. Наши попросят совета, смотреть или не смотреть какой-то фильм, и расскажут очередную забавную историю из ночной жизни ПРОКа, поскольку мне там бывать еще не довелось. К этому я уже привык.

Недалеко от «России» стоит молоденькая девушка, немного знакомая мне по прошлому фестивалю. Догадываюсь, о чем пойдет разговор, и тут же получаю подтверждение своим догадкам.

В руках у девушки список, где крупными буквами переписаны имена «звезд» и других знаменитостей. Все они были обещаны в многочисленных интервью организаторов, но еще не приехали. Я читаю замечательные фамилии и понимаю, что в Москве не появится никто. Говорить правду неудобно, и мне приходится, выкручиваясь, намекать на скорое осуществление мечты всех увидеть собственными глазами. Девушка мне верит и показывает специально изготовленный альбомчик для автографов. На странице, предназначенной для Алена Делона, уже красуется его фотография, вырезанная из журнала.

В холле гостиницы кого-то ждет Кора Церетели, известный кинокритик, член международного жюри от СССР и, на мой взгляд, одна из самых красивых женщин фестиваля. Душа моя наполняется патриотической гордостью.

Очередной день начался.

Неприятность. Где-то затерялась конкурсная иранская картина «Гранд синема», и ее пришлось пока исключить из показа. По одной из версий эта лента, обладающая неимоверными коммерческими достоинствами, была похищена злоумышленниками в аэропорту «Шереметьево» и теперь за огромные деньги демонстрируется в городах и кишлаках Средней Азии, вызывая восторг и удваивая трудовой энтузиазм сбежавшегося населения. По другой — Ирак, недовольный участием в конкурсе иранского фильма, прервал его путешествие в нашу страну где-то на международных путях. Какая из версий окажется правильной — покажет ближайшее время. Думаю, все дело здесь в элементарной несогласованности.

Итак, сегодня в Центральном фестивальном зале только один конкурсный показ. Мексика. «Утешительная ложь». Режиссер — Артуро Рипстейн. Московским зрителям это имя почти ничего не говорит, а на Западе у Рипстейна есть довольно широкий круг почитателей, видящих в нем ученика и одного из достойных продолжателей традиций великого Луиса Бунюэля. Заветам своего учителя режиссер зачастую следует буквально: в «Утешительной лжи» немало заимствований, прямых и скрытых цитат из мексиканских картин Бунюэля, да и сама

конструкция ленты во многом повторяет знаменитого «Ангела истребления», во всяком случае, использует принцип огороженного пространства внутри льющегося потока жизни, четырех стен (буквальных у Бунюэля и символических у Рипстейна), за пределы которых невозможно вырваться, почему и приходится решать все запутанные проблемы в ситуации скученности и повторяемости многократно отыгранного.

В фильме — хороший оператор Карлос Пуэнте, сумевший придать захламленному быту ленты изящное очарование магической сказки, неплохие актеры — Алонсо Эчанове, Эрнесто Яньес и особенно Делия Касанова, профессионально и старательно изображающие драму любви, измены, ревности и ухода. Что же касается Артуро Рипстейна и фильма в целом, то здесь дело сложнее.

Режиссеру не слишком интересно снимать обычную мелодраму из жизни не слишком молодых и не слишком счастливых людей, тщетно пытающихся использовать шанс любовной страсти для изменения сложившегося порядка вещей. Он стремится сделать картину о другом: о некоей предопределенности судеб, о заранее заданной последовательности поступков, о том, что огороженное пространство формирует определенный тип людей, живущих иллюзиями, выдуманными категориями, с натужным и неестественным пафосом, и даже в любви своей и страсти своей не способных преодолеть отчаянное ощущение внутренней зажатости. Замысел вполне благороден, хоть и не слишком нов, и мог бы привести к неплохому результату, если бы...

если бы режиссер с ученической старательностью не пытался сверхэстетизировать материал,

если бы ему не изменял вкус,

если бы второй план картины с религиозными символами и движущимися манекенами в человеческий рост не был так натужен и так надоедлив,

если бы диалоги фильма не были столь литературны и столь претенциозны,

если бы Артуро Рипстейн был так же человечески и художнически свободен, как его учитель.

Поскольку настоящую картину о несвободе может снять только свободный человек.

Пресс-конференция с режиссером прошла скучно. Журналистам не слишком хотелось задавать вопросы, а Рипстейну совсем не хотелось на них отвечать. Определенное оживление внес лишь арабский журналист, усмотревший в ленте сионистские символы и попросивший объяснения. Сразу повеяло родной «Памятью», и было приятно убедиться, что мы у себя дома.

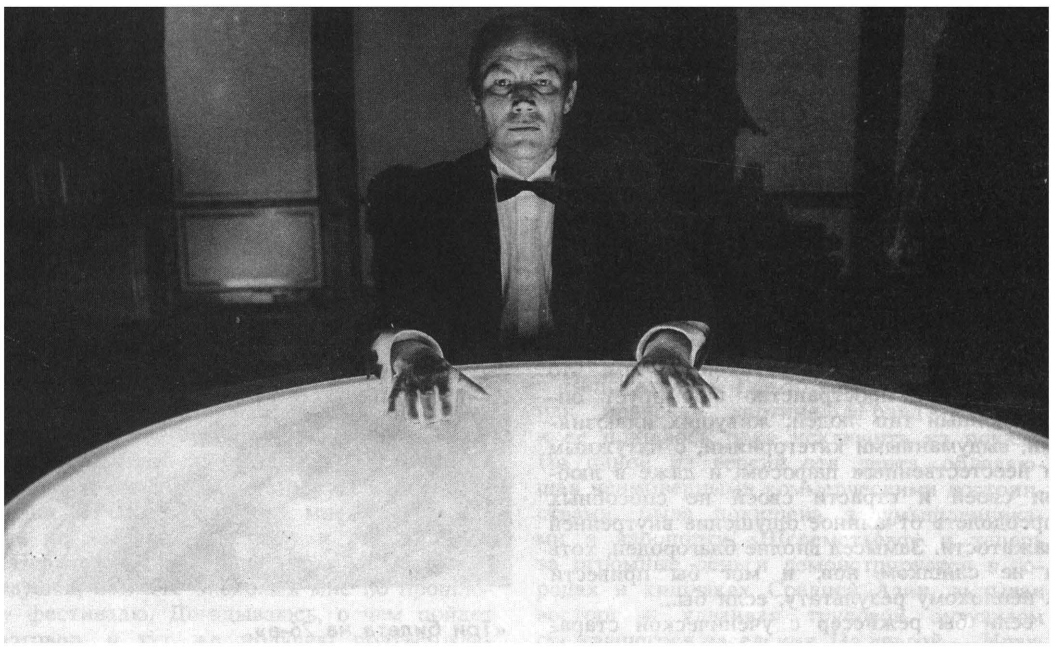
По-настоящему огорчило только одно. Незадолго до Москвы «Утешительную ложь» продемонстрировали на Международном кинофестивале в Мюнхене, то есть нам, как тут ни крути, предоставили, и не единственный раз, «осетрину второй свежести». Думаю, что ни с Каннном, ни с Венецией, ни с Западным Берлином мексиканская кинематография таких игр себе бы не позволила. А с нами, выходит, можно. Впрочем, это долгий и непростой разговор.

«Три билета на 26-е», режиссер Жак Деми

Вместо иранской ленты — неожиданный подарок: «Сплендор» известного итальянского режиссера Этторе Сколы, участник конкурса последнего каннского кинофестиваля. Фильм о кино. В главных ролях — Марчелло Мастроянни и Марина Влади.

В Канне критики весьма сдержанно оценили эту работу и, к сожалению, московский показ подобное мнение подтвердил. История кинотеатра, теряющего своих зрителей, рассказана режиссером достаточно старательно, но как-то вяло, без особых эмоций, с упором не на открытие нового, а на ранее придуманное. Хорошо подобранные фрагменты картин прошлых лет, непосредственно включенные в фабулу, своей точностью, трогательностью, величием своим еще сильнее подчеркнули сделанность, условность, умозрительность «Сплен-

дора», искусственный блеск глицериновых слез, которыми оплакивается уходящий в небытие классический кинематограф. Не знаю, что тому виной: возраст, усталость или обстоятельства жизни, однако в последние годы что-то сломалось у режиссера, и даже близкий себе материал он никак не может пропустить через собственную душу и захлебнуться от горечи или восторга. Интонация же меланхолического созерцания, изредка прерываемая форсированным криком, мне в картине



слишком убедительной не показалась. К тому же, поддавшись равнодушию Сколы, с еще большим равнодушием отыграли свои номера Мастроянни и Влади, чем дополнительно на один-два порядка снизили уровень ленты.

Впрочем, буду справедлив: для киноманов, значительной части критиков и определенного количества безумцев на почве искусства (для меня, кстати, тоже) «Сплендор» — профессиональный праздник, поскольку в нем все время говорят о кино, восхищаются кино и даже исторические события сверяют по кинематографическим часам. Другие же зрители, а их значительное большинство, к фильму отнеслись прохладно, если не сказать жестче. Каждому свое.

Днем экран Центрального фестивального зала был отдан французской ленте «Три билета на 26-е», сочиненной режиссером Жаком Деми (твердо обещал приехать в Москву, но из-за тяжелой болезни не смог этого сделать), композитором Мишелем Леграном и хореографом Майклом Питерсом. В роли знаменитого певца и драматического актера Ива Монтана здесь снялся — кто бы мог предположить! — сам Ив Монтан (отказался в последний момент от приезда на фестиваль, сославшись на занятость). Многообещающая заявка.

Если бы понадобилось двумя словами определить смысл фильма, я бы рискнул сказать так: великолепная нескромность. Понимаю, что подлинный Монтан не адекватен Монтану экранному, что спектакль из жизни актера на сцене марсельского театра воспроизводит не реальную историю, а сложившуюся легенду, что имена Эдит Пиаф, Симоны Синьоре и Мерилин Монро, блистательных женщин «Монтановой» жизни, есть дополнительный отсыл именно к легенде и ни в коем случае к документальным свидетельствам. И все же...

«Три билета на 26-е» — это кокетливое объяснение Монтана со своими поклонниками. Нелепо, если б подобное проводилось на бытовом уровне, допустим, в интервью: мне немало лет, но я прекрасно выгляжу; посмотрите, как хорошо сидит на мне костюм, как ловко держится на моей

голове всемирно известное кепи, как я великолепно двигаюсь, с каким обожанием смотрят на меня молоденькие девушки, и так далее. Однако то, что странно в жизни, естественно на экране в жанре музыкальной мелодрамы: посмотрите, как держится, как движется кинематографический Монтан, какие женщины были у него прежде, какие сейчас, какие приключения ему предстоят. Ну, а то, что он мог переспать с собственной дочерью (может быть, даже и переспал — кто знает?) — так это фокусы жизни, случайность, наваждение, от которого избавляешься, тряхнув головой. Нескромно? Конечно, нескромно. Но все моральные претензии, пожалуйста, к кинематографу.

Подобный отсыл, особенно если держать в уме биографические сведения об актере, забавен. Правда, от него довольно быстро устаешь, тем более что Жак Деми, использовавший в картине принципы «Девушек из Рошфора», не смог преодолеть их старомодности, Мишель Легран в своей музыке не поднялся выше общих мест (несколько тактов из «Осенних листьев» Жозефа Косма, звучащих в фильме, стоят всей музыки Леграна к нему), а Майкл Питерс мог бы быть разнообразнее в постановке танцев. Впрочем, воздержусь от придирок и скажу в заключение, что Монтан, особенно первую половину ленты, играет хорошо. Во второй же несколько сникает. Все-таки возраст.

И вновь замена. После фильма Деми предполагался показ сенегальской картины «Лагерь Тиарой», но и она, подобно иранской, затерялась где-то в пути. Вместо нее от имени венгерского кинематографа пред-

«Ханнусен», режиссер Иштван Сабо

«Сплендор», режиссер Этторе Скола

ставительствовала драма «Хануссен», на мой взгляд, неудача крупного художника Иштвана Сабо.

«Хануссен» — заключительная часть трилогии, продолжившая после «Мефистофеля» и «Полковника Редля» исследование проблемы взаимоотношения человека и общества, человека и государственной власти. Клаус Мария Брандауэр, главный актер Сабо, предстал теперь в образе великого прорицателя, который попытался защитить свой талант от использования в политической игре и трагически проиграл в борьбе с надвигавшимся на Германию фашизмом, усмотревшим в неуправляемом Хануссене серьезную опасность.

Неудача фильма была заложена в замысле. Сабо и Брандауэр, как можно заметить, мало что знали о своем герое, кроме широко известных данных. А пытаясь каким-то образом заново расшифровать их и расширить традиционное представление путем углубления психологического параметра, они схватились за привычный инструментарий, уже опробованный и давший хорошие результаты в «Мефистофеле» и «Полковнике Редле», однако мало пригодный без серьезных изменений в третий раз. Эстетика подогретого супа, даже сваренного из прежде доброкачественных продуктов, не могла, как ни старались создатели ленты, привести к успеху.

Вечером, возвращаясь домой, я вновь перекинулся несколькими словами уже не с одной, а с несколькими девушками. Почти все они утратили надежду увидеть живого Делона, но на индийские фильмы продолжали рассчитывать. Я полностью поддержал их справедливое желание смотреть то, что хочется.

День пятый

А. Дорошевич

Пристрастия молодости

Программа этого дня начиналась с демонстрации китайского фильма «Свечение дуги» (режиссер Чжан Цзюньчжао). Зрителей в зале оказалось немного: ведь само словосочетание «китайский фильм» еще совсем недавно было нарицательным, это мог быть фильм из Восточной Европы, скажем, из ГДР, где бы зрителю вполне серьезно предлагалось поверить, что топорно выстроенные взаимоотношения очень хороших (коммунисты), просто хороших (честные простые люди) и очень плохих (империалисты и их пособники) персонажей действительно имеют место в жизни, а диалог (на самом деле, раскавыченные цитаты из газетных передовых) звучит, словно его невзначай подслушал нескромный зритель.

Похоже, времена эти прошли, китайские фильмы регулярно имеют успех на разнообразных фестивалях, а общая их тональность чем-то схожа с картинами времен нашей «оттепели».

Действительно, «Свечение дуги» и по манере, и по содержанию очень напоминает наш кинематограф, однако даже не 60-х, а 70-х годов. Здесь и сюжет, имеющий несколько иносказательное, аллегорическое звучание, и тонкая дозировка деталей и смысловых мотивов, звучащих в меру либерально, хотя и в рамках дозволенного, и увлечение визуальным стилем, что на деле смотрится как некоторое приукрашивание общей картины быта.

В центре фильма — загадочная девушка Дин Хуань (Бай Лин), попавшая в психиатрическую клинику. При этом она полюбилась молодой докторше настолько, что та забирает ее из больницы к себе домой и предлагает своему жениху, тоже врачу-психиатру, ухаживать за необычной пациенткой с целью влюбить ее в себя и, возродив тем самым ее чувства, попытаться обратить к людям и миру. О том, что такая, с позволения сказать, «лечебная тактика» изначально без-

нравственна, вопрос не стоит, да и как можно рассуждать о допустимости манипулирования чужой психикой в обществе, где за так называемый «буржуазный индивидуализм» еще совсем недавно можно было поплатиться свободой и даже жизнью (а что времена эти отнюдь не канули в прошлое, свидетельствуют камни площади Тяньаньмынь, на которой в июне пролилась кровь китайских студентов, выступавших за те же права личности). Впрочем, докторша получает свое — ее коллега, естественно, сам увлекается молодой пациенткой.

Кто же такая эта таинственная Дин Хуань, почему вокруг нее сгруппированы все герои фильма? По сюжету она дочь умирающего в безвестности и опале бывшего знаменитого физика, судя по намекам, пострадавшего в годы «культурной революции». Что же касается семьи, куда героиня попадает, то здесь она так или иначе прикасается к жизни каждого. Располагает к себе умением составить икебану отца семейства, крупного чиновника, все свободное время проводящего в саду, заинтересовывает мать, музыкантшу, чья новая композиция «Свечение дуги» оказывается странно схожа по душевному настрою с постоянно повторяющимся сном Дин Хуань, разжигает любопытство другой дочери, завязывающей роман с художником, ради которого Дин Хуань в свое время, работая кассиршей, украла деньги.

Образ девушки не от мира сего, больше всего на свете любящей свободу, выражением которой для нее становится упоенное скольжение на коньках по льду загородного озера, когда ледяную гладь освещает таинственное сияние луча, конечно же, символичен. Это некая душа, anima, взыскующая красоты, свободы, полета, короче, всего того, что в реальном обществе людей достигается лишь ценой ухода в болезнь. Кульминация проведения этой темы заключена в сцене посещения молодыми людьми старого садовника, который провозглашает простую, но, судя по всему, достаточно выстраданную создателями фильма истину: «Все достижимо, когда ты свободен».

Дойдя до этого максимума дозволенности, авторы тут же спешат поставить себе предел и обращаются к демонстрации бесплодности и невозможности абсолютной свободы, одновременно слегка дискредитируя в глазах зрителей носителей такой идеи, включая и саму Дин Хуань. Поэтому несмотря на все восхищение молодого героя перед Динь Хуань, в финальных кадрах фильма на месте одинокого свободного полета этой зачарованной феи свободы шумит многолюдный красочный каток, как бы утверждая победу коллектива над единицей. Однако знаменательно для китайского фильма, что героиня, заявляющая о счастье делать то, что человеку хочется, не клеймится позором, но выводится как обаятельная и притягательная... пациентка психиатрической клиники.

Более земное воплощение этой сферы «не от мира сего», сферы свободы проступает в разного рода деталях, связанных с областью искусства. Присутствие культуры еще недавно запретного «буржуазного индивидуализма» ощущается в фильме постоянно. То это билет на Караяна, за который главврач отпускает Дин Хуань из больницы, то Пятая симфония Чайковского, исполняемая на концерте, то «Революционный» этюд Шопена, звучащий за кадром. Эта подчеркнутая обращенность к «культурной среде» очень напоминает наше кино 70-х годов.

Невозможность прямого, неискаженного выхода на действительность заставляет нравственное чувство художника находить себе прибежище в сфере «вечных», «не от мира сего» художественных ценностей, где не требуется открытого вмешательства в жизнь, но остается некоторое *превращенное* ее переживание. Этот путь, проложенный у нас Тарковским, заключает в себе и большие опасности: вместо органичного переживания культуры кино, по природе своей связанное специфическим характером образной репрезентации, может ограничиться лишь механическим воспроизведением внешних «культурных» примет.

На более приземленном уровне такое увлечение знаками «культурного» выглядит как некоторая эстетизация повседневности. Подчеркнуто красивые общая цветовая гамма, одежда, интерьеры, столь знакомые нам по собственному кино,— это не просто элементарная «лакировка», но попытка художественно-преображающего подхода к действительности.

К подобного рода мелким уловкам никогда не было нужды прибегать режиссеру английского конкурсного фильма «Радуга» Кену Расселу, всю свою кинематографическую жизнь сражавшемуся с трудностями приспособления к экрану наследия других искусств. «Возвышенную» культурную сферу и «грубую» реальность Рассел бестрепетно перемешивает в своих культурно-исторических фильмах, добиваясь подчас шокирующего эффекта от такой взрывчатой смеси, аналогичного эффекту, к которому стремились создатели «поп-арта». Оговорюсь заранее: ничего шокирующего в «Радуге» нет. Связано это с особым местом фильма в творчестве режиссера.

Двадцать лет назад сорокадвухлетний Рас-

сел привлек к себе внимание экранизацией романа Д. Г. Лоуренса «Влюбленные женщины». История двух пар, участвующих в универсальной «войне полов», которую, по мысли Лоуренса, и являет собой жизнь, была показана в стиле, не признающем полутонов, несколько нарочито, временами безвкусно, однако эффектно и, как ни странно, вполне по-лоуренсовски. С тех пор Рассел заслужил репутацию enfant terrible английского кино, ибо творчество его представляло собой прихотливое соединение примет «авторского» кино с образным строем «попкультуры». С одной стороны — безудержная фантазия и темперамент, с другой — намеренное упрощение сложного, подача его в формах, доходящих до анекдотичности и самопародии. Сейчас этим уже никого не удивишь, соединение фантазии с примитивом — кредо современной видеокультуры. Но вот — попытка вернуться к успеху прошлых лет: опять Лоуренс, но уже «Радуга» (1915), роман, продолжением которого служат «Влюбленные женщины» (1920).

Из объемистого произведения Рассел выбрал его вторую половину, повествующую о взрослении и первых шагах в жизни Урсулы Брэнгуэн, девушки из семьи потомственных фермеров.

Скуластая, со слегка раскосыми глазами Урсула (Сэмми Дэвис) с упрямым любопытством тянется навстречу всему, что ей открывает жизнь. Вначале — это детская влюбленность в молодую учительницу Уинифред Ингер, лесбийские игры с которой не несут ничего предосудительного, ибо служат лишь эмоциональной прелюдией для Уинифред — замужества с богатым промышленником, дядей Урсулы, а для самой Урсулы — драматичного романа с молодым военным Антоном Скребенским. Затем это самостоятельность, работа в совершенно диккенсовской школе для детей из городских трущоб, где лишь безжалостная порка хулигана может установить статус либеральной учительницы.

Сельская Англия начала века, показанная Расселом, казалось, уже достаточно часто изображалась на экране в своей ностальгической красоте и благостности, однако ни в одной сцене нет налета вторичности, если и возникают воспоминания «уже виденного», то только по отношению к эпизодам, повторяющим расселовских же «Влюбленных женщин». Но ведь и писатель тот же, и мотивы все те же: противопоставление капиталистов и рабочих (одни едут в автомобиле, другие — темной процессией бредут навстречу), слитность природы и человеческих страстей (обнаженные тела на фоне буйных папоротниковых зарослей), внутренняя конфликтность даже гармоничных отношений (необычная яростность спортивных поединков).

Разумеется, из богатого наследия прошлого акцентируется всегда то, что так или иначе своевременно звучит именно сегодня. В результате — феминистская линия, ныне весьма актуальная, выходит на первый план. Урсула отказывается от любви к Скребенскому, не желая становиться женой колониального офицера, вступать в отношения господства и подчинения, столь характерные для эпохи.

«Свечение дуги», режиссер Чжан Цзюньчжао

В свое время остро (часто до вульгарности) осовремененная подача традиционных тем составляла основу несколько сомнительной известности Рассела. В «Радуге» царит гармония всех элементов, но не следует забывать, что и нынешний классик Лоуренс был некогда весьма скандален, а роман после его выхода обвинили в аморальности. Просто былые экстравагантности киностиля не выглядят таковыми сегодня, а что Рассел не разучился эффектно снимать, видно довольно часто. Пугающая встреча Урсулы с табуном лошадей в тумане, предшествующая приходу телеграммы Скребенского о его женитьбе, совершенно адекватно Лоуренсу выдержана в духе болезненного видения, где трудно различить явь и воображение, а уж чисто расселовская фантастическая сцена бега обнаженных героев по зарослям и скалам под трагический вагнеровский «Тристанов аккорд» заставляет вспомнить о Расселе — кинобиографе Чайковского, Малера и Листа.

«Радуга», режиссер Кен Рассел

Почему же «Радуга» — темпераментный, красивый, прекрасный по актерскому подбору фильм — не смог заинтересовать жюри? Да просто потому, что впервые пережитую двадцать лет назад встречу со стилем, который тогда был свеж и будоражил, уже нельзя воспринять так же непосредственно. Сейчас он выглядит чуть ли не академическим. «Слишком поздно!» — "Zu spät!" — эта формула драматической развязки стала, можно сказать, обобщением художественных впечатлений последнего времени.

Вот, например, американец Клинт Иствуд, известный актер и режиссер приключенческих жанров, вдруг создает картину, посвященную кумиру любителей джаза 50—60-х годов Чарли Паркеру. Фильм «Птица» (это было прозвище Паркера) демонстрировался в рамках «Панорамы» как один из призеров Каннского фестиваля 1988 года (приз получил за исполнение мужской главной роли молодой негритянский актер Форест Уитакер).

Фильм подробно живописует в уже привычной «ретроманере» с постоянно темным кадром отдельные эпизоды жизни Паркера, однако какая-то бесстрастность в констатации ужасов жизни музыканта-наркомана не заражает зрителя эмоционально, не создает атмосферы сопереживания. В русской традиции — от народной песни до Есенина, Высоцкого и Башлачева — мы привыкли встречать то, что Бунин неодобрительно назвал «упоением собственной погибелью». Как бы то ни было, но отсутствие этого качества как-то отодвигает от зрителя фигуру великого саксофониста.

Что видели в это время зрители других экранов? Пожалуй, наибольшую зависть фестивальной публики вызывали те, кто посещал программу, представленную «Американо-советской киноинициативой» под интригующей шапкой «Секс в американском кино». Про одну из лент, представленных в данной программе,— «По ту сторону Долины кукол» — хорошо сказал в свое время английский критик А. Уокер: «Эта картина в своей тотальной идиотической непотребности доходит до уровня неотразимой развлекательности». Создатель этого фильма Мейер

лично поздравил несколько притихших зрителей одного из сеансов с победой перестройки и гласности, приведшей к демонстрации его фильмов на московском экране. А я подумал в это время, что если гласность сведется только к такого рода проявлениям, то это, пожалуй, немногим лучше того самого нарицательного «китайского кино», которым нас когда-то кормили!

[1] Упомянутая здесь программа обстоятельно разбирается в этом номере в статье М. Дроздовой «Бутерброды». А относительно опасений критика, что гласность может свестись «только к такого рода проявлениям», хотелось бы сказать: опасения эти, как нам представляется, вряд ли основательны, и доказательств тому немало. (Ред.).

День шестой

Александр Трошин

«С чем» кино?

Если не ошибаюсь, кому-то из немецкоязычных авторов, размышлявших об эстетике кино, принадлежит эта дразнящая, при всей ее незамысловатости, формула (жаль, я не записал ее, когда лет пятнадцать назад где-то вычитал,— привожу по памяти): «Нельзя сделать фильм *о чем-то*, можно сделать фильм *с чем-то*: с зеркалом, со свечой, с собакой, с человеком...» Полемика тут, конечно, не с грамматической конструкцией, которая в обиходе (фильм, мол, «о том-то» и «про то-то»), а с некинематографическим, если хотите, видением, мешающим разглядеть и эстетически пережить подлинные темы фильмов. Впрочем, и с самим «кино без кино», которого, увы, хватает.

Мне повезло: день, на который выпало мое «дежурство» в центральном фестивальном зале, оказался разнообразно *кинематографическим*.

Открыл его Миклош Янчо, знаменитый венгр. Можно сказать, «кинематографист в квадрате». Кто-кто, а он другого языка, кроме как язык кинозрелища, словно вообще не знает. Допытаться у него в устной беседе, «о чем» его фильмы, нельзя, и не потому, что он не хочет об этом говорить. Не может! Они не поддаются дешифровке словом, загадочно-притягательные, затягивающие вас в свои лабиринты. В «Гороскопе Иисуса Христа», как в антологии,— вся характерная янчевская поэтика (знаменитые длинные планы, маниакальное кружение кинокамеры, стилизованное и постоянно изменяющееся пространство, в котором совершают свой «невралгический балет» персонажи), все слагаемые его сюрреалистически-суггестивного киномира, излюбленные образы-перевертыши (лошади, горящие свечи, белый автомобиль, въезжающий прямо в интерьер, обнаженные статистки), наделяемые по прихоти то одним значением, то — уже в соседней сцене! — прямо противоположным. Цитаты из философов и политиков (тут что-то вроде застольной читки документальной политической драмы в духе Шатрова, только, кажется, с «гибелью всерьез», говоря пастернаковской строкою). И привычные в киномире Янчо лица: Андраш Козак, Ласло Галфи, Йожеф Мадараш...

А в центре как всегда мятущийся, неизвестно кем преследуемый, загоняемый в угол, терзаемый страхом перед неведомо откуда исходящим насилием, бунтарски взрывающийся и терпящий поражение (вплоть до бесследного, как здесь, исчезновения) Дьердь Черхалми. Актер с романтической внешностью, которому будто сама природа назначила олицетворять в янчевских политико-философских параболах Венгра. Судьбу его, историческое поведение его, его внутренние напряжения. Попытки его выстоять в середине Европы в двадцатом веке на ветрах большой политики.

Ветер в «Гороскопе Иисуса Христа», похоже, развеивает последние иллюзии, а вселенский дождь (он в предфинальной сцене) «смывает все следы». Вот так вчерашний

упрямый романтик Миклош Янчо, переживающий венгерский (да и всемировой тоже!) кризис ценностей в конце 80-х, расписался в собственной растерянности, если не в историческом пессимизме. Не зря он припас для финала «аттракционную» реплику насчет того, что компьютер не располагает, дескать, информацией о существовании Иисуса Христа. «Может статься, что через две тысячи лет компьютер точно так же не выдаст данных о Марксе...»

Итак, «Гороскоп Иисуса Христа» (кстати, уже название фильма — то ли провокация, то ли сардоническая усмешка) — с сильным привкусом пессимизма. А по линии собственно кинематографической —...с видео. Поистине: "Allegro video", как был метко озаглавлен чей-то отклик на фильм в фестивальной прессе. Это принципиально новый элемент киномира Янчо, опробованный им еще в предыдущей картине «Сезон чудовищ», здесь же создающий уже как бы собственную драматургию — этакий параллельный фильм, зловещим дублером следующий за основным.

Действительно видео не только усложняет и обостряет киноязык, позволяет безудержному импровизатору-режиссеру играть как угодно со временем и пространством (эти завораживающие повторы, синхронные проекции в одном кадре или, наоборот, «предвосхищения» на малом экране того, что через секунду-другую произойдет въяве, на большом, и т. д. и т. п.), но и встраивает в этот впрямь кафкианский театр (Янчо недаром дал герою многозначительное имя Йозеф К..) едва ли не важнейшие смыслы.

Видео здесь внушает мне, зрителю, во-первых, абсолютную *просматриваемость* человека в каждую минуту его существования (то-то протагонист так напряжен и непрестанно оглядывается!), во-вторых — *относительность* того, что мы именуем «реальностью». Янчо с оператором Яношем Кенде, переводя свою кинокамеру с основного действия на повторяющее его видеоизображение и обратно, запутывают нас. Мы уже не сразу осознаем, какая из реальностей в данную минуту разыгрывается перед нами: первая, то бишь истинная, или видеоотпечаток с нее? И окончательно теряемся (вместе с героиней Юли Башти, отчаявшейся что-либо понять в этом мире), когда видим, что видеопленка, выдававшая себя за документированную реальность (на ней соратники по какой-то борьбе, среди них Черхалми, поют революционную песню, и камера панорамирует по лицам), повторенная в финале, оказывается не идентичной самой себе (как раз Черхалми-то на пленке отсутствует!)... Я тут же вспомнил самого Янчо, рассуждающего года два назад в интервью о том, как легко, мол, употребить для нужд манипуляции так называемую «объективную» кинохронику и «неподкупные» документы. То же он говорил тогда, помнится, о «реализме». Кажется, теперь у него в этом ряду прибавилось видео.

«С чем» еще «Гороскоп Иисуса Христа», картина в почерке привычная для Миклоша Янчо и вместе с тем — в настроении, в мотивах — новая?

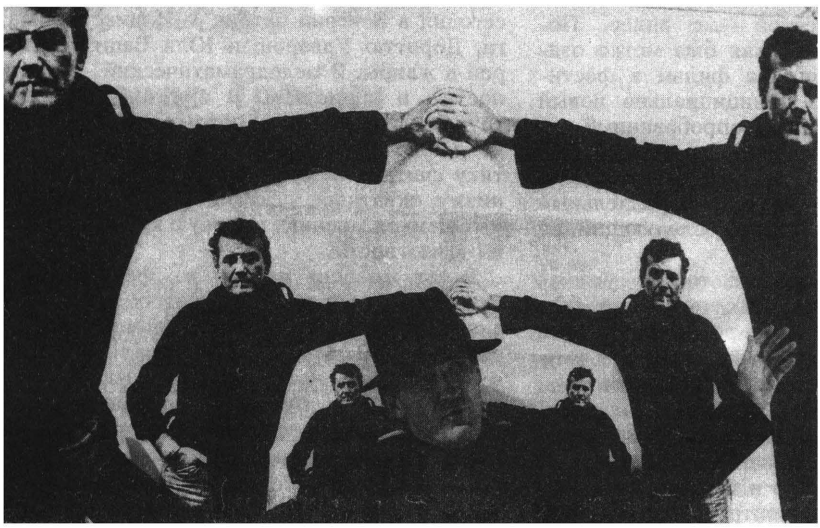
С любовными линиями, точнее с их обрывками... Расщедрившись, Янчо придумал, как введет сюда трех самых популярных сегодня в Венгрии актрис — Илдико Баншаги, Дороттю Удварош и Юли Башти. С игрой в жанры. В мелодраматический — с ревностью и убийством. В криминальный — с трупами. Именно игра: потому что даны только завязки. Сам Янчо эту лукавую эклектику считает безотчетной данью постмодернизму, охватившему сегодня, по распространяющемуся мнению, мировую культуру, и кино в частности.

В тот же день на том же фестивальном экране подтвердил это в отношении кино английский фильм «Отсчет утопленников» режиссера П. Гринауэя. «Черная комедия», в которой «чернота» приняла невинно-грациозный облик. Фильм с трупами и водой (три женщины в удовольствие топят — кто где, кто как — надоевших им мужчин). С пересмешническим подмигиванием — насчет старого доброго криминального романа в традиции Агаты Кристи, украшенного «сюром». Да еще, может быть, насчет «феминистского» сюжета, лукаво торжествующего здесь. И все. Большего тут, как интеллектуально ни напрягайся, не вычитаешь. Фильм соблазнителен (и благороден, конечно!) тем, что изобретательность и вкус плюс элегантный юмор, плюс культурные реминисценции привлечены для того только, чтобы нас развлечь.

Француз Бертран Блие в «Слишком красивой для тебя» тоже играет с традицией. Заурядный любовный «треугольник» у него парадоксально вывернут. Герой, хозяин какой-то преуспевающей автомобильной фирмы, женатый на красавице, влюбляется... в кого бы ему дать влюбиться?.. Ну, чтобы авторам далеко не ходить... в некрасивую секретаршу.

Конечно, сама по себе эта перемена — еще не патентованное средство избежать занудливой банальности. Тут все решает интонация. Бертран Блие с улыбкой разыгрывает историю, в которой медведеподобный Бернар (не первая ироническая роль Жерара Депардье у этого режиссера) громко

терзается, не имея сил выбрать между страдающей холодноватой красавицей Флоранс и простодушно купающейся в украденном счастье непрезентабельной, но чувственной Коллет. Авторы предоставляют им попеременно комментировать от первого лица адюльтерную интригу (эффект этакого брехтовского «отчуждения»). Вкладывают время от времени кому-нибудь в уста забавные максимы на тему жизни и любви. Одним словом, ни минуты не дают тривиальному сюжету остаться равным самому себе.



«Гороскоп Иисуса Христа», режиссер Миклош Янчо

«С чем» еще это непритязательное, но достаточно занятное «упражнение на жанр»? Ну, конечно... с Шубертом! Может быть, даже в первую очередь с ним. Всю картину он досаждает глухому к музыке — не только к женской красоте! — Бернару в собственном доме (меломан-сынишка пишет школьное сочинение о композиторе). Не от Шуберта ли, утонченно-меланхоличного, и бежит герой в тривиальный роман со свиданиями в мотеле?.. В финале, в навзрыд дождливой сцене, вконец растерявшийся на трудном распутье герой раздосадованно кричит в камеру: «Надоел мне ваш Шуберт! Понятно?..» Кому это может быть адресовано? Нам, зрителям? Вряд ли. Скорее уж тем, кто на французском экране сегодня продолжает при полном серьезе, «под Шуберта» варьировать выдохшийся сюжет.

«...Можно сделать фильм *с чем-то*: с зеркалом, со свечой, с собакой, с человеком...»

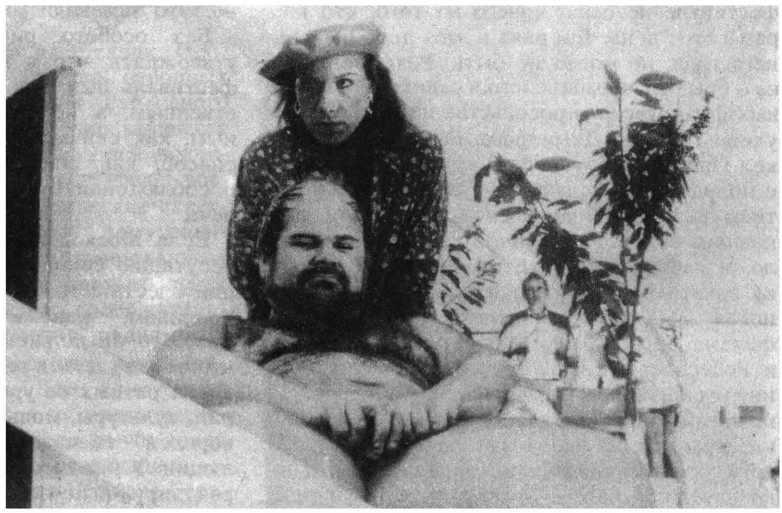
«С человеком» — безусловно, самое трудное, но зато и самое увлекательное. Кстати, тут, как ни в каком другом случае, вышеупомянутая грамматическая тонкость существенна. Фильмов «о человеке» сколько угодно: амбициозно-философических, социологически-описательных, прочих, где человек — персонифицированная проблема, позиция, сумма ролей, носитель исторических законов, генератор социальной энергии, объект морализирования... В фильмах же «с человеком» он не обслуживает никакую, пусть самую благородную, авторскую задачу, не укладывается ни в какое отдельно взятое социальное измерение, опровергает любое априорное о нем представление и предстает равным самому себе, волнующе противоречивым, увлекательно неизведанным, непредсказуемым в переживании, поведении, в отношениях, в реакциях... Такие фильмы, что говорить, редки. Скоро, наверное, потребуется невероятная отвага кинематографисту, который задумает пригласить хорошего актера, сочинить ему обстоятельства и поступки и предоставить дальше тому самому рассказать на экране, что знает он о человеке.

Действительно: не вымирает ли в сегодняшнем кинематографе, захваченном постмодернистским вирусом, культура настоящего психологического кино? Фестивальная программа меня, признаюсь, несколько успокоила на этот счет. Две-три такие картины мне все же попались (не знаю, было ли их больше). Одну из них предложила именно американская кинематография, у которой, казалось бы, в избытке средств делать беспроигрышно эффектное кино без человека.

Но как раз именно она то и дело рискует отложить эффектную машинерию в сторону и поставить на старомодно-камерное, традиционно актерское кино. Правда, риск уже не риск при таких отменных мастерах психологической техники, как Мерил Стрип и Джек Николсон.

В «Чертополохе» бразильца Эктора Бабенко материал у знаменитых актеров экзотический. Бродяги, алкоголики, добровольно принявшие для себя эту жизнь, радующиеся, как нищие дети, ее скудным подачкам. и добровольно отказываются от собственной.

В свое время Григорий Михайлович Козинцев, рассуждая в связи с экранизацией Шекспира о преимуществах кино перед театром и литературой, заметил: преимущество «не в том, что на экране можно показать и лошадей, можно пристальнее вглядеться в человеческие глаза, иначе нет смысла пристраивать кинокамеру к Шекспиру». Видел бы он в этой картине Мерил Стрип, ее глаза! Скажем, в той сцене в кабаке, когда ее Элен в нелепой шляпке и ветхом паль-



«Отсчет утопленников», режиссер Питер Гринуэй

Фильм не социально-критический — анализом среды, порицанием общественных законов, равнодушно допускающих подобное существование, он не занимается. И внятное объяснение, почему эти люди оказались на дне, за ненадобностью опущено. Фильм предлагает просто пристально рассмотреть героев именно в эти, не лучшие часы их жизни. И обнаружить не убитую в них, неизуродованную человечность. Это и есть то блистание золота среди песка, которое таит в себе, наперекор безысходности, надежду. Посреди мусора, гонимого ветром,— любовь и верность. Ничуть не смешные, даже, может быть, более пронзительные в нелепом нищенском маскараде. И сколько тут поистине психологических открытий, мешающих все карты! Здесь тоскуют о прошлой порядочной жизни, знают к ней дорогу, но в нее не возвращаются. Здесь любят, но уходят. Здесь пытаются продлить ложкой благотворительного супа чью-то подзаборную жизнь то, самозабвенно спев треснутым голосом на потеху Фрэнку старый сентиментальный шлягер, ковыляет к стойке бара. У нее на лице в эту минуту и похороны прошлого, и смущение, как у школьницы, и благодарность Фрэнку, и легкий восторг, как после совершенного озорства.

А Джек Николсон, какую сцену с ним ни взять — Фрэнк практически каждую минуту одновременно здесь и где-то в другой жизни. То-то он постоянно норовит спрятать тоскующие глаза, пониже надвинув кепку.

Фильм с людьми... Мой день, 13 июля, лишний раз меня убедил: нет ничего выигрышнее в экранном искусстве, чем пристальный взгляд художника на человеческую фауну. Ничего кинематографически выразительнее и новее, чем взятый в рамку кадра внутренний мир одного человека и его взаимодействие с другим — будь то любовь, вина, вражда, прощение.

День седьмой

Ирина Рубанова

Без взятия Бастилии

Непросто в это поверить, но 14 июля на фестивале не было ничего из того, что как раз в этот день, тем паче в этот день нынешнего года, не могло не быть. Речь, конечно, не о брызгах шампанского в садике и в гостиных французского посольства на московской улице Георгия Димитрова, бывшей Якиманке. Прием там, говорят, гудел чуть ли не с полудня. Не получилось увязать с 200-летием Великой Французской революции, выпавшим аккурат на данное календарное число, и первоначальную, по-видимому, попытку закатить в этот особо праздничный день показ «Пятнадцатилетней», конкурсного фильма, сработанного на родине Марата и Робеспьера. Следы такого намерения хранит распорядок просмотров, опубликованный по-английски официальной программой МКФ на странице 12. Не получилось, потому что конкурсной французской картины в этот день не давали, о чем, правда, честно и заранее, еще до перевода на чужой язык предупредила та же официальная программа, излагая тот же распорядок на языке гласности. Правильно. Учите, люди, русский. А неудачник... Что ж, пусть неудачник плачет, кляня, кляня свою судьбу.

По поводу гримас информационного обслуживания участников фестиваля произнесено и написано столько грозного, ироничного, изысканно-презрительного и по-хамски зубоскальского, что впору начать сострадать людям, за него отвечавшим. Благо у нас об абстрактном гуманизме временно забыли и за всепрощенчество тоже пока не прорабатывают. К тому же в глубине многоопытного сознания гнездится паскудная мыслишка, что когда кое-кто из сегодняшних разоблачителей и насмешников возьмет бразды деятельности в свои руки, то хорошо еще, если получится хотя бы так же.

Так вот, в сокрытии факта взятия Бастилии вины службы информации не было. Это случилось в сферах, где ковалась концепция мероприятия. Правда, тут, похоже, не ее создавали, а она по-своему складывалась. Стихии на XVI МКФ было весьма просторно. Это заметили многие.

Без особого риска ошибиться берусь утверждать, что в пору, когда Московский фестиваль был, так сказать, цельногосударственным, а не государственно-общественным, как сейчас, он непременно нашел бы способ, как сплясать Карманьолу. Но не о соблюдении буквы протокола веду я тут речь.

Если Московский фестиваль хочет иметь репутацию солидного мероприятия (репутации блестящего ему не добиться по многим причинам, экономическая только одна из них), то он должен организовать себя так, чтобы отзываться на импульсы мировой жизни на разных ее уровнях — политики, истории, культуры, моды, наконец. Весь мир уговорился отмечать 200-летие Великой революции. У нас сегодня ее идеи, лозунги, опыт резонируют по-новому, надо сказать, чрезвычайно остро. Почему бы не посмотреть, как в разное время по-разному это виделось кинематографу?

Но стихия взяла свое, и фестиваль разломился на три мало между собой связанных сектора: на официальную программу, которая разворачивалась, хотя и без божества, без вдохновенья, но и без явных провалов; на массу так называемых городских площадок, где задавали тон кинотеатры, захваченные кинолюбами; и на ПРОК, который нынче в свою очередь тоже был как бы двуликий — дневной и ночной.

Отчего стало так, а не иначе? Оттого, думаю, что в замысле и исполнении фестиваль в своей сердцевине не был ориентирован на смотрение фильмов.

На вечерних гала-просмотрах редко когда мелькали кинематографические лица. Иногда приходили в «Россию» С. Бондарчук, С. Ростоцкий, по старинке полагающие, по-видимому, что нельзя не выказать знаков гостеприимства тем, кто приехал из-за рубежа. Другие же кинематографисты не заглядывали в зал просто потому, что смотреть

фильмы у них вообще не в заводе. А зачем? Сами с усами.

Едва только начинался сеанс, как зрители, боровшиеся за возможность отдать по 25 целковых за абонемент в самый престижный зал, тут же начинали «вытекать» из помещения, словно бы из всей программы их больше всего интересовали туалеты артисток-презентерш. По моим наблюдениям, лишь один фильм зрители смотрели как прикованные. По окончании итальянской картины «Дорогой Горбачев» вспыхнули жаркие аплодисменты. Но они предназначались не только режиссеру Карло Лидзани: зал приветствовал и героиню ленты А. М. Ларину-Бухарину.

Вот тут и кроется одна из отгадок. Проходивший вскоре после Съезда народных депутатов и во время сессии Верховного Совета СССР, впервые транслировавшихся по телевидению, фестиваль оказался подчиненным особой зрительской установке: восприятие настроилось на политические схватки, на знакомство с доселе замурованным в молчание или фальсифицированным прошлым, и все это в форме прямого документального показа. Оттого-то содержательность разных стилей и поэтик, значимость образно организованной экранной речи остались невостребованными. Для конкурсной программы, составлявшейся по преимуществу из произведений авторского кино, такая ситуация оказалась крайне невыгодной.

Не сладилась ретроспектива Ингмара Бергмана. Владельцы копий картин великого шведа поставили условием их закупку для советского проката. Нормальное, как кажется, условие для страны, где в кинотеатрах было показано всего три фильма Бергмана. Но оно даже не рассматривалось. Куцей предстала ретроспектива другого гения киноискусства Луиса Бунюэля.

Не стала, хотя имела шансы стать, событием программа «Россика. Мировые экранизации русской литературы». Надо бы, показав фильмы, собрать некоторых из постановщиков или участников «русских» картин (а таковые на фестивале присутствовали), пригласить отечественных экранизаторов тех же сочинений. Им бы нашлось, о чем поговорить, а нам что послушать. Вот 14 июля в «Зарядье» шла «Сибирская леди Макбет», снятая четверть века назад в Югославии Анджеем Вайдой. Но ни Вайда, ни изготовившийся для конкурентной борьбы с ним на почве адаптации той же лесковской повести Роман Балаян не смогли прознать об этом факте. Утопленная полной безгласностью, показанная не единым потоком, как бы следовало, а вперемешку с другими картинами, без рекламы, без оповещения, «Россика» заглохла, не получив ни малейшего отклика.

Так же была упущена возможность явить настоящую сенсацию, громко подав фильмы-призеры «Феликса», новорожденного европейского брата американца «Оскара». Эта программа могла стать событием столь же сенсационным, сколь и серьезным. Ведь для кинематографа континента в самом деле замаячил призрак конца. Помимо общего упадка кино, вызванного перераспределением об-

«Цыганская судьба» («Дом для повешения»), режиссер Эмир Кустурица

щественного внимания к видам зрелищных средств (увлечение видео, альтернативными телекоммуникациями), помимо энтропии, ослабившей в конце столетия все виды ин-

теллектуальной и художественной деятельности, европейское кино только что не испускает дух в когтях американского киноястреба.

На фестивале прорисовалось кое-что из техники этого конфликта.

14 июля «Панорама» показала никарагуанскую картину «Цвета войны» — характерное для молодой национализированной кинематографии социальное поучение: защита революции должна быть превыше чаяний индивидуума. Историю деревенского паренька, почувствовавшего влечение к балету, получившего при народной власти возможность обучиться ему и в роковую минуту взявшего в руки винтовку, могла быть написана китайским или, скажем, румынским сценаристом. Однако реализована она Р. Лакайо Дешоном как калька «Всей этой суеты» покойного Боба Фосса. Благо рядом с режиссером был хороший хореограф, красиво сочиняющий танцы, в которых классика слита с текучей пластикой афроамериканцев.

Американское и не американское — не оценочные понятия, а различия по исходным приоритетам. Американизм — это установка на мастерство исполнения. Европейство — равнение на художественную культуру.

В этом смысле аргентинский конкурсант Антонио Ларрета более европеец, чем Эктор Бабенко и Лакайо Дешон, хотя все они иберийцы, дети Латинской Америки. В его фильме «Я никогда не была в Вене» рецензенты с ходу уловили сплав чеховских флюидов и накал гарсиалорковских страстей. Правду сказать, европейство Лоретты больше умственное, чем органичное.. Но характерно само намерение: кинематографист мыслит в духе замечательных писателей своего континента: Х. Кортасара, Х.-К. Онетти, Х. Борхеса, укорененных здесь, но плененных цивилизацией Старого Света.

Два других произведения этого дня — совсем иной художественной пробы. В них самобытное не просто наличествует, но выступает сутью, формой и целью творчества. При этом выступает диаметрально по-разному.

«Лава», режиссер Тадеуш Конвицкий

В «Панораме» демонстрировалась «Цыганская судьба» («Дом для повешения») югослава Эмира Кустурицы. Фаворит Канна еще со времени предыдущей своей ленты «Папа в командировке», Кустурица и нынче увез с Лазурного берега приз за режиссуру. Предмет этого кинематографиста — обыденная народная жизнь в подробностях и ритмах ее течения, характеров, обстоятельств, фактур. В его фильмах отсутствует иерархическое деление на политические проблемы, социальные особенности, нравственные положения и этнографическую специфику. Для него политическое важно тогда, когда оно прорастает в этнографию, а этнографическое интересно лишь тогда, когда вступает в диалог с историей. В «Цыганской судьбе» поражает сочетание, казалось бы, трудно сочетаемого — немыслимой убогости условий

существования и фантастической полноты самого человеческого существования. При этом — отсутствие обличений по поводу первого и преувеличенных восхищений в связи со вторым. Просто Кустурица знает, что каждое мгновение быстротекущего времени единственно и невозвратимо, и потому его искусство — это чудо предельного наполнения каждой клеточки разворачивающейся на экране цыганской истории чувствительным, духовным, реальным, фантастическим содержанием.

«Я никогда не была в Вене», режиссер Антонио Ларрета

...Случай «Лавы» — едва ли не самый сложный из множества сложностей, скопившихся на XVI фестивале. Начать с того, что полный, если не сказать оглушительный, провал у зрителей и прессы, безразличие жюри даже сами участники и деятели этого провала и безразличия осознали как неадекватную оценку польского фильма, содержащегося в нем нравственного послания, его художественной неординарности.

Все взятые по отдельности компоненты произведения обещали грандиозный итог. Талант и гражданский авторитет постановщика и автора сценария Тадеуша Конвицкого. Сюжетное ядро вещи, имеющее реальную историческую прописку,— один из самых дерзких и кровавых эпизодов борьбы за независимость: Варшавское восстание в ноябре 1830 года было утоплено в крови, заглушено громовым кандальным звоном. Здесь прошлое рвется в сегодня из насильственного небытия в качестве одного из «белых пятен» минувшего. Наконец, Адам Мицкевич, его величественное творение «Дзяды», писавшееся около полутора десятков лет и так и незавершенное. Лирическая исповедь, выросшая в мистерию. Реляция борьбы, поднявшаяся до параллелей из Священного писания.

Любовь и борьба, христианство и язычество, национальное и всеобщее, вера и богоборчество — все клокочет в могучем тигле произведения, ошеломляющего, помимо многотемности, и разнообразием жанровых и стилистических решений: любовная ламентация, средневековый пассион, буколика, готический фрагмент, опера и дневниковые страницы — все неожиданно и все в единстве. У Мицкевича даже герой имеет два имени: сначала он Конрад, потом Густав. Продолжая идею многомерности человека, Конвицкий предложил третье воплощение протагониста «Дзядов»: в «Лаве» появился Поэт, как бы сам пан Адам, который живет сквозь время — в Вильно начала 20-х годов прошлого столетия, где он в самом деле жил, в Варшаве 1830 года, где его не было в реальности, и в Вильнюсе середины 80-х годов нашего века, где снимался фильм и где он жив своей поэзией и бунтарством.

На экране все вместе сплелось в масштабную и чрезвычайно сложную структуру. От зрителя требовалось постоянное переключение диапазонов восприятия. Ко всему про-

чему стало ясно, что стих Мицкевича конгениально непереводим, а в некоторых сценах ленты, например в так называемой Импровизации, именно стих творит атмосферу, накал, сообщает масштаб бушующим в произведении страстям.

Часть критики снисходительно оценила факт создания фильма и его показ, как выразился на пресс-конференции Тадеуш Конвицкий, «у стен Кремля», лишь как симптом либерализации общественной жизни в Польше и СССР. Так-то оно так. "Quel clos ele jacobin!" — говорит один из гостей на балу у сенатора-палача Новосильцева.— «Какая якобинская спина!» Но великий художник тогда по-настоящему великий, когда национальная идея вырастает у него поверх барьеров, разделяющих народы, а бунтарская страсть побеждается мечтой о гармонии. Мицкевич написал «Дзяды», а Конвицкий снял по ним «Лаву» ради веры в мировую справедливость и в убеждении, что нарушенный порядок вещей должен быть и в конце концов будет восстановлен. К сожалению, зал в гостинице «Россия» не захотел, не сумел, не смог это услышать. А показ фильмов о Французской революции состоялся через два месяца на фестивале в Торонто.

День восьмой

Мирон Черненко

Давление слабо падает...

...И было утро, и был вечер... А между ними — пятнадцатое июля, суббота, температура воздуха 22—24 градуса, местами кратковременные дожди и грозы, ветер юго-западный, давление слабо падает...

С утра в газетах, по пути от «Водного стадиона» к «Площади Ногина»:

«Встреча М. С. Горбачева с делегацией комитета «Надежда».

«В Париже открылась встреча лидеров ведущих капиталистических держав».

«КГБ СССР в свете гласности».

«Продолжается забастовка шахтеров Кузбасса».

«Введен комендантский час».

«Похороны Яноша Кадара. Выступление Е. К. Лигачева».

«Общество Андрея Тарковского».

«Миф и судьба, или Почему затянулся спор о Павлике Морозове?»

«Уничтожьте страх, уничтожьте все, что рождает страх».

Впрочем, читать дальше уже некогда, пора на поверхность, где, как положено, «солнце красит нежным светом стены древнего Кремля», правда, это если зайти к гостинице «Россия» с запада или севера, я же подхожу с востока и направляюсь на юг, где Кремля не видно, по пути предъявляя удостоверение двум милицейским постам, уже изрядно потерявшим свою равнодушную и усталую бдительность за предшествовавшие фестивальные дни. Поэтому в мою сторону они уже почти не глядят, поскольку ни на интердевочку (понятие уже получившее права гражданства), ни на интермальчика (понятие только-только прорезавшееся в составе фестивальной фауны) я, судя по всему, не похож.

Так что к фестивальному залу (у которого, надо сказать, как-то не видать ажиотажа), где мне надлежит просмотреть четыре игровые картины, а затем объективно и лаконично описать увиденное, я подхожу без каких-либо сложностей и препон.

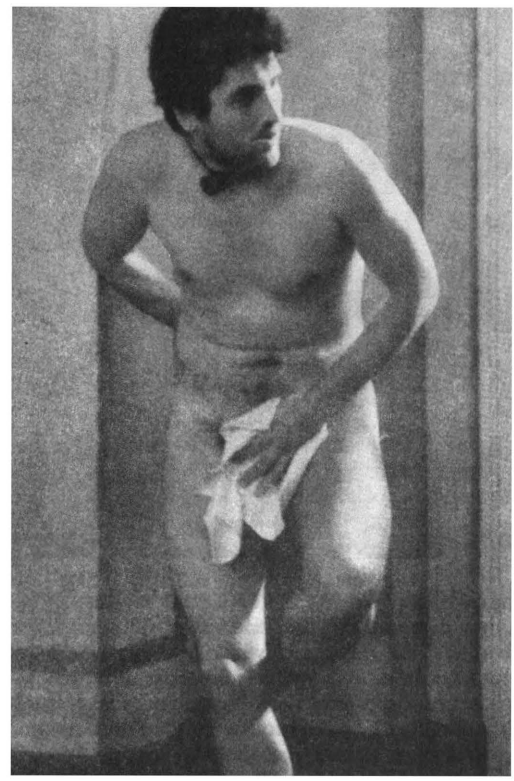
...Начну по порядку, с фильма Веры Хитиловой, чье имя стало знаменитым четверть века назад, затем по причинам от нее не зависевшим было надолго вообще стерто с кинематографической карты Чехословакии, затем допущено (вроде как нэп в свое время) практически только на экспорт как знак некоей справедливой консолидации и нормализации — разумеется, для Запада. Для нас же долгое время и имя, и работы Хитиловой были закрыты гнетом двойной цензуры —

и тамошней, и тутошней. И лишь совсем недавно, хотя и со скрипом, допущены для нормального распространения.

Замечу при этом, что я никогда не верил популярным прописям о том, что страдания облагораживают, что трудности закаляют, что преследования укрепляют,— эти сомнительные утешения скорее всего придуманы как раз теми, кто преследует, причиняет страдания, мучает, а вовсе не теми, кто вынужден тратить всего себя на то, чтобы просто остаться собой. Сейчас самое время вспомнить гениальную по сочувствию и безжалостности формулу моего югославского друга, писателя Бранко Шемена: «Нет такой силы, которая могла бы согнуть российского интеллигента, но все его силы уходят на то, чтобы не согнуться». И потому, глядя сегодня картину Хитиловой «Копытом туда, копытом сюда»[1], я не мог не заметить, как много потеряла Хитилова за эти годы противостояния, как много изобретательности и таланта ушло на то, чтобы «не даться», чтобы сохранить себя, свой взгляд, не позволить отодвинуть себя на периферию, в неискусство...

«Копытом туда, копытом сюда» — экстравагантная, откровенно абсурдистская эротическая комедия о компании молодых людей, которые во всю силу чресел своих предаются плотским утехам, забавам и прочим прелестям современного индустриального гедонизма, нарушая все и всяческие приличия, эпатируя ни в чем не повинных соотечественников и иностранных туристов, чтобы в конце концов, на полном сюжетном скаку, предугадываемом с первых же кадров картины, столкнуться с трагической изнанкой этого самого гедонизма, «подхватить» — разумеется, с иностранкой — СПИД и ужаснуться неминуемой и карающей в недалеком будущем гибели...

Надо сказать, и об этом писали практически все, кто рецензировал «Копытом туда, копытом сюда» в ежедневной печати, что в первой своей половине, а может быть, даже в двух третях, сюжет фильма поразительно напоминает лучшую картину Хитиловой, одну из вершин чехословацкого чуда шестидесятых годов — «Маргаритки», то был удивительный карнавал безграничной человеческой свободы, даже не просто свободы, но чего-то еще более редкого, уникального — свободы веселой, беззаботной, легкомысленной, безудержной, свободы ради себя самой, без обоснований и идеологий. И в лучших своих эпизодах фестивальная лента Хитиловой почти неотличима от «Маргариток», пока не наступит на нее назидательное копыто нравоучительности, унылого морализаторства, априорности антисексуального плаката... Помилуй бог, я вовсе не против такой пропаганды, скорее наоборот. Я против того, чтобы употреблять для нужд санполитпросвета такой могучий талант, как хитиловский, такое чувство зрелищного, раскованного пластически кинематографа, такое чувство ритма и стиля.



«Туда-сюда», режиссер Вера Хитилова

Впрочем, утешения собственного ради скажу, что примерно такие же ощущения вызывает и последняя картина другого из героев кинематографа конца шестидесятых годов, одного из любимых моих режиссеров Душана Макавеева, человека куда более бурной, но и более счастливой судьбы (не потому ли, что ему повезло родиться на Балканах, где с бо́льшим пониманием, хотя и с не меньшей подозрительностью относятся к строптивым, непочтительным и непокор-

[1] Официальное фестивальное название картины — «Туда-сюда».— *Ред.*

ным). Это вовсе не значит, что и автору «Манифеста» не довелось хлебнуть всякого: не только от хорошей жизни и любви к путешествиям ему пришлось отправиться после «Мистерии организма» в полудобровольное изгнание на Запад, ибо дома, в Югославии, его ожидал не только фактический запрет на профессию, но и вполне реальная угроза судебного преследования за оскорбление каких-то, сегодня уже позабытых национальных святынь, табу и моральных устоев. И пусть препятствия и треволнения на этом пути были мало похожи на хитиловские, однако и там, на Западе, ему пришлось хаживать на немалые уступки, что оставило свои шрамы на вулканическом его темпераменте, безжалостной саркастичности и непреодолимой склонности к пародированию самых почтенных идеологических и нравственных догматов.

«Манифест», режиссер Душан Макавеев

Следы этого несомненны и в «Манифесте», издевательской комедии, действие которой происходит где-то на Балканах между двумя войнами, где властвует король-дебил над вполне дебильным племенем своих подданных, где роют могилу догнивающему феодализму столь же дебильные революционеры, похожие на оперных карбонариев, где ловят бунтовщиков такие же дебильные полицейские, похожие на опереточных карабинеров, где, наконец, окажется, что на самом-то деле именно эти полицейские и есть настоящие революционеры, а те, кого мы революционерами считали, не то просто служат в полиции, не то сбежали из какой-то психушки... Это нас, граждан страны, родившей Зубатова и Азефа, даже не слишком смешит, скорее напротив... Короче говоря, окажется: что всегда кипело и бурлило в макавеевских сюжетах, где черное было белым, а красное серым, а правда ложью, а ложь истиной в самой последней инстанции, без кассаций и апелляций... Где любая жизнь и любая идеология, которую Макавеев просто на дух не переносит в любом виде, под любым флагом, превращается в свою карикатуру, пародию, сохраняя при этом смертельную серьезность и напыщенность, самолюбование и непереносимую ритуальность... И хотя все это — тот же самый, старый Макавеев, меня не оставляет ощущение, что каждый из этих гэгов, поворотов сюжета, парадоксов и сюрпризов уже был в его прежних картинах — и в «Сладком фильме», и в «Монтенегро», и, конечно же, в «Мистерии организма»; что Макавеев пуще всего боится оторваться от себя такого, каким его знает мировой кинематограф, каким он знает себя сам, каким хочет и может знать себя и впредь...

...С этим ощущением я выйду на улицу, где температура успела подняться до двадцати восьми, где бородатый малый у входа в «Березку» продает — за нашу, неконвертируемую валюту, всего за шестьдесят копеек — тот самый номер «СКИФа», который почему-то не попал в руки аккредитованных на фестивале журналистов... Впрочем, слово «продает» не надо понимать буквально, ибо сейчас у кинотеатра людей уже нет совсем, поскольку все они вышли раньше

ше, не с Макавеева (я просто позволил себе поменять фильмы местами), но с бесконечно длинного и бесконечно вялого фильма Б. Нарсинга Рао под названием «Рабыня», пришедшего в Москву в ореоле множества премий, полученных на национальном фестивале, в том числе очень важной награды за лучший фильм года на языке телугу. К сожалению, из-за незнания иностранных языков я не смог убедиться в справедливости награды. Что же касается киноязыка картины, действие которой происходит в середине двадцатых годов нашего века в тогдашнем княжестве Хайдарабад и рассказывает о трагической судьбе юной служанки, вынужденной прислуживать похотливому хозяину и днем и ночью, то изысканность операторской работы, простодушие драматургии и выспренность режиссуры вступают друг с другом в такой диссонанс, что только исправно действующий кондиционер и чувство долга позволили мне досмотреть картину до конца.

И это относится не только к зрителям так называемым простым, но и к собратьям-критикам, которые предпочли ловить неуловимые автобусы до Красной Пресни, где свирепствовал обильный на киновпечатления дневной ПРОК.

Но то для любителей пищи духовной, для тех же, кто не сторонится хлеба насущного,— несколько автобусов отвезли на прием в чехословацкое посольство, где подавали прекрасное холодное пиво (не забудем, что температура воздуха продолжала повышаться), потрясающую ветчину и вполне удовлетворительные шпикачки... Так что на последнем фильме программы, «Черном дожде» знаменитого японца Имамуры, автора всемерно известной «Легенды о Нарайяме», желающих оказалось не так уж много, хотя этот фильм об отдаленных последствиях ядерной бомбардировки Хиросимы заслуживал немалого внимания, особенно у нас, особенно теперь, после чернобыльского опыта. Но, вероятно, это и вина составителей программы, не нашедших картине достойного места...

Как бы то ни было, день кончается, и вот уже вечер «красит нежным светом», и я возвращаюсь в метро, в почти пустой вагон (что может быть уютнее Москвы в середине лета, в субботу вечером, когда нет ни аборигенов, ни гостей столицы), открываю очередной номер «СКИФа» и очередной номер «Калейдоскопа» и узнаю, что главное-то еще впереди, что надо отправляться в ПРОК, прорываться сквозь густую толпу юных поклонников рока на программу для стариков под названием «ПРОК и джаз» или еще дальше, в клуб имени Зуева, где Американо-советская киноинициатива проводит дискуссию на тему «Секс в кино. Фантом или реальность?», но сил моих больше нет, тем более температура воздуха несколько упала пульс нормальный, кровяное давление сто пятьдесят на восемьдесят — не самое лучшее, но жить можно.

Можно дожить даже до следующего фестиваля, если доживет до той поры сам фестиваль, а не доживет, принять участие в телевизионной дискуссии о том, как хорошо все было бы, если бы не было так плохо... Да мало ли что можно, если день кончается и хочется чего-то несбыточного, скажем, горячей воды в кране и холодного пива (смотри выше) в холодильнике...

День девятый

Людмила Донец

Апокалипсис заказывали?

Как выяснилось позже, фильмы «моего дня» — чуть ли не лучшие на фестивале. «Посетитель музея» К. Лопушанского получил Серебряного Георгия, а финский фильм «Ариэль» — премию ФИПРЕССИ и приз за актерскую работу.

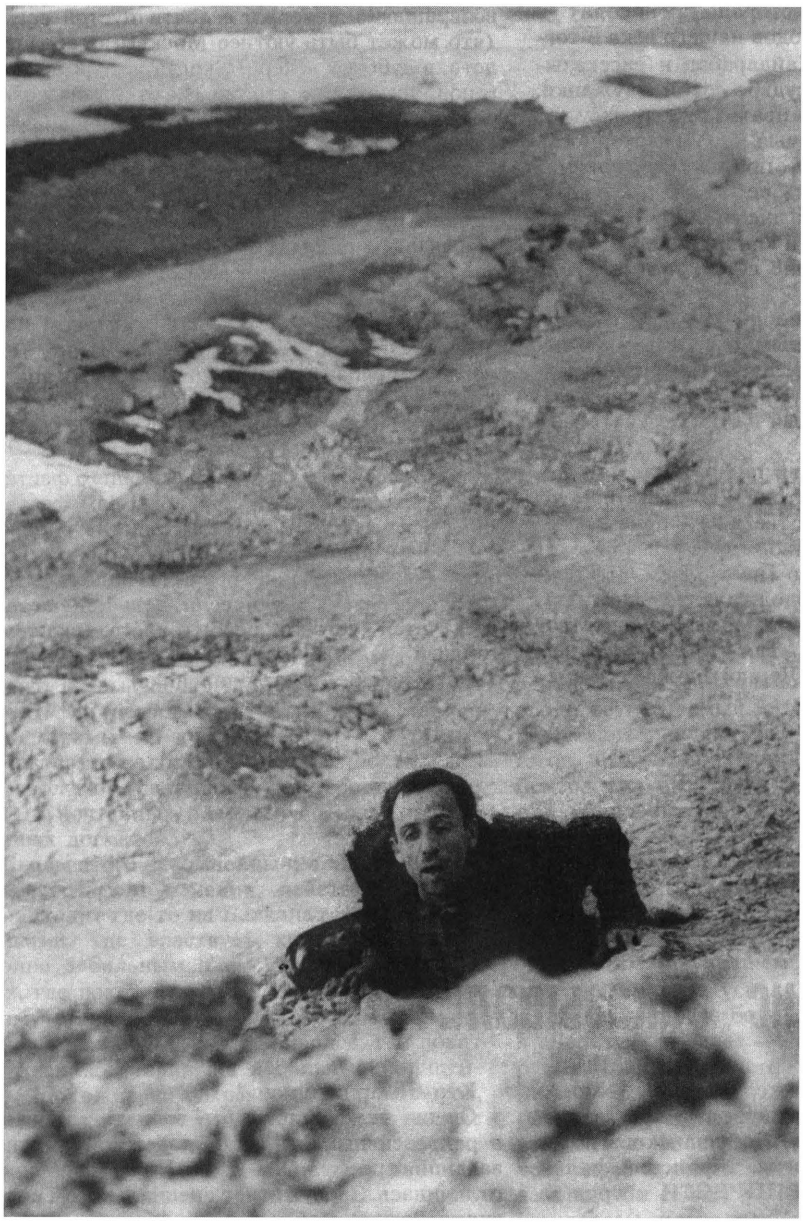
Кто б мог подумать?

Очень не хотелось бы впадать, однако, в репрессивный стилек молодежной фестивальной прессы. Она в этот раз особенно отличилась. Заслуживает специального Георгия. «Рази ж это кино?» — капризничали

маленькие в псевдорусском стиле, используя немыслимую свободу перестроечного времени на полную катушку.

Критическая физиогномия фестиваля находилась в постоянно сквашенном состоянии. Иван Подшивалов[1], к примеру («Московский комсомолец», 23 июля), назвал картину К. Лопушанского «родной сестрой листовки общества трезвости». Какая тут связь с обществом трезвости, что-то в толк не возьму... Еще один пассаж из Ивана Подшивалова: «Кстати, вручал «Серебряного специального» Сергей Бондарчук, так что тут все будет ясно и непосвященному». Непосвященному-то, как известно, всегда все ясно, а вот с посвященными как быть? Деньги ли Лопушанский заплатил Бондарчуку, или

[1] Критикуя работу И. Подшивалова, мы хотели бы отметить интересное в целом, с нашей точки зрения, освещение «Московским комсомольцем» работы фестиваля.— *Ред.*



«Посетитель музея», режиссер Константин Лопушанский

они вместе состоят в неизвестном обществу масонском заговоре?

С другой стороны, как не впасть в обличительный стиль, когда Генеральный директор МКФ Валерий Рябинский утверждает: «Многие зарубежные гости отмечали, что на фестивале появилось немало нового и интересного. Удался отбор конкурсной программы... Все службы работали в достаточно напряженной ситуации, в условиях сервисного дефицита. И все же многие отмечали, что с питанием, к примеру, стало лучше, что рестораны обслуживали всех, не делая различий между советскими и зарубежными гостями» («Советская культура», 20 июля).

Слава богу, с советским гостем обошлись, как с человеком, приравняли к зарубежному, хотя всем ясно, что он этого никак не заслуживает в силу своей изначальной второсортности. Что касается сервиса, то он, может быть, был бы не так дефицитен, если бы не саранчовая туча обслуги под кодовым названием «служба фестиваля», которая исправно служила себе самой. И вне конкурса, конечно, фраза «удался отбор конкурсной программы».

За исключением Валерия Рябинского, фестивалем были недовольны все. «Провал», «кризис», «панихида» и всякие другие жалостные слова звучали повсеместно. Все тот же Иван Подшивалов предлагал даже для поднятия престижа следующего фестиваля пообещать Стэнли Кубрику посещение Кантемировской дивизии, а Алену Рене — Бутырской тюрьмы.

Кругом — одни радикалы. То были в ходу радикалы оптимизма. Теперь в моде радикалы апокалипсиса.

Ну, подумайте, дорогие сограждане, почему наш московский кинофестиваль должен быть лучше, чем в Канне, Венеции и Западном Берлине?

К перестройке нашей все уже притерпелись. Сервис до уровня Канна, Венеции и Западного Берлина при нашей жизни мы не доведем. Страна у нас большая и обильная, но порядка в ней нет. Это ясно. «Звезды» не прилетели? Так по здравому размышлению зачем нам, бедным людям, их «звезды»? Если говорить всерьез, не очень-то и хотелось. Среди внеконкурсных фильмов были и интересные, и значительные. Чего же боле?

Что правда: хотелось бы более убедительной конкурсной программы. «...Конкурс, на мой взгляд, мог бы быть сильнее,— писал А. Плахов,— если бы поиск начали раньше, а точнее — вели его постоянно, как ведут другие крупные фестивали... Для этого необходимо создание небольшой группы экспертов, объединенных в постоянно действующую дирекцию Московского фестиваля, которая занималась бы только им» («Советская культура», 6 июля).

Может, и верно. Однако не исключено, что эксперты-то будут, а фильмы — нет. Эксперты сменили критерии и вместо эстетических прикладывают мерку либо производителя — автора, либо потребителя — зрителя. А ведь при этом ошибиться очень даже просто.

Две чумы сейчас губят кинематограф — его массовость и его же элитарность. Сегодня художник изначально думает не о художественных задачах, а кому он хочет показать фильм и какой прибыток иметь. То ли пускай весь наш народ смотрит — собрать со всех по полтиннику, то ли в этот раз заработать меньше денег, а больше престижу — пустить фильм по клубам для чистой публики.

Из киноконцертного зала «Россия» в этот день, 16 июля, после утреннего конкурсного просмотра всех аккредитованных критиков выгоняли подчистую. Днем состоялся элитарный платный просмотр для широкой публики. Я, под угрозой срыва редакционного задания, приложила все усилия, порылась в своих связях со службой фестиваля и достала Христа ради билетик, его мне щедро отвалил из большой кучи голубоглазый молодой человек.

И правильно сделали, что не пускали критиков на этот просмотр. Очень вредно для критика — смотреть такое кино. Или окончательно испортишь характер, и так не легкий у критика, или впадешь в такое глубокое детство, из которого трудно выпасть обратно.

Я, например, с удовольствием посмотрела американский фильм «Робот-полицейский» (режиссер Пауль Верхувен)[2], подвергаясь вместе со всем залом двухчасовому раскрепощению от стрессов. Мы все вместе вздрагивали, вскрикивали и глубоко сочувствовали обаятельному роботу-полицейскому в серебристо-космическом скафандре.

Но я-то еще не потеряла способность удивляться окружающей жизни. А каково требовательному критику, переживающему за искусство? Однако даже я, сохранившая детскую непосредственность, не осилила следующий американский фильм-комедию «Близнецы» (режиссер Айвон Рейтман). Это история двух близнецов, из которых один — рекламный американский супермен

[2] См. об этом фильме в «Искусстве кино», 1988, № 10.

(Арнольд Шварценеггер) — длинноногий, белокурый, белозубый, с боксерскими скулами, а другой (Дэнни Де Вито) — маленький пузанчик, рыхлый, мешковатый, лысоватый, слабый и вредный. И вот первый близнец всю дорогу помогает второму и выручает брата из тяжелых ситуаций, в которые тот постоянно попадает. Не могла я исполнить свой профессиональный долг и покинула помещение. Уж очень было смешно.

Конкурсными фильмами, показанными в этот день, напомню, были финский «Ариэль» и советский «Посетитель музея».

«Близнецы», режиссер Айвон Рейтман

Премию ФИПРЕССИ, думаю, «Ариэль» получил на безрыбье. Но что-то в нем все же есть. Сюжет непритязателен. Герой-безработный попадает в тюрьму и спасается бегством, которое организовывает его случайная подруга, женщина с ребенком. Все трое покидают город, а может, и страну, прячась в недрах огромного корабля, капитану которого они заплатили.

В фильме есть единство стиля — бесстрастность интонации, обнаруживающая сверхсюжет — когда события предстают не единственными, а повторяющимися, закономерными, словно есть в этом обреченность, задуманная изначально враждебность мира к человеку, уже привычная, как данность, как экзистенциальная тяжесть — жить.

Не знаю, из чего в этот раз отечественные эксперты выбирали зарубежные картины, возможно, выбор был невелик, но среди своих картин, для которых не нужно было два года рыскать по миру (были заявлены на конкурс, кроме «Посетителя музея», «Оно» С. Овчарова и «Смиренное кладбище» А. Итыгилова), выбор экспертов, на мой взгляд, был неудачным.

«Смиренное кладбище» — хоть и несколько сглаженная по сравнению с литературным первоисточником — картина нашей кризисной жизни. «Оно» — по-настоящему авторский фильм, мощно, естественно авторский, изобретательный, разноголосый, отсылающий к реалиям жизни и фантастический.

Эксперты же выбрали фильм, где авторство присутствует, но характер его, мне кажется, книжный, заимствованный.

«Посетитель музея» — фильм с безусловной экранной культурой. Чувство экрана, единство интонационно-пластических средств нельзя не заметить. Напрасно К. Лопушанский, как писала пресса, настаивал на том, что его фильм — авторский. Авторство очевидно. Оно демонстративно. И даже цитатность средств авторства не отменяет. Приверженность определенному мировоззрению, направлению, стилю — тоже ведь авторство. Пусть даже второзаконное.

Но авторские фильмы очень опасны. А режиссеры — так бесстрашны! Нужно быть чрезвычайно сильной личностью, чтобы мир твоего экрана был единственным. Даже самые талантливые художники, вершинные в кинематографе, впадают в повторы, расходуются в двух-трех картинах, наследуют самих себя.

У К. Лопушанского, предполагаю, сильной личностной единственности, иррационально творческой, самовозрождающейся — нет. Он — разумный, культурный режиссер, и закрываться в тесное пространство самого себя ему не резон. Режиссеру, напротив, необходима другая действительность, объективный мир, реальные драмы.

Лучшей, по-моему, была у Лопушанского дебютная картина «Соло»: даже несколько подчеркнутая изысканность фильма читалась как гибель невыдуманной красоты — Ленинграда и ленинградцев.

Когда же Лопушанский в «Посетителе музея», как Иисус Христос, взял на себя все наши горести и страдания, то, не будучи Иисусом Христом, он не смог этот груз унести. Ослабел. Миссионерство обернулось претенциозностью, неоправданным учительством да и просто скукой.

Сконструированный метафорический мир фильма быстро приедается. Тягучесть ритма-монолога раздражает однотонной беспросветностью, которая, не имея благородной меры, становится страданием напоказ. Актерские работы, умело выполненные, воспринимаются как знаки, расставленные автором. Главный герой, тоскующее, вздрагивающее «альтер эго» автора, так декларативен, что не вызывает ни сочувствия, ни желания соразмышлять. Хозяин гостиницы, упитанный крепыш со здоровым цветом лица, в аккуратных беленьких носочках, отрицает существование бога, а потому третируется автором как мещанско-вольтерьянская ограниченность. Жена его, жестоко обращающаяся со слугами-дебилами,— откровенная белокурая дрянь, словно надзирательница в концлагере. Все они — легко читаемые детали авторского узора.

Колорит «Посетителя музея» — полное отсутствие воздуха, света, давящий буро-серый тон. В кадре и за кадром — непрерывно лязгающий, жестяной звук, задавивший робкий отрывок чистой мелодии. Все это сделано мастерски, но, бесконечно повторяемое, приводит к тому, что от «Посетителя музея», как говорили французские критики об одном фильме «новой волны», просто «несет фильмом».

Природа погибла. Общество расчеловечено. Всюду страх и беспросветность. В заколоченных окнах — костры, спасение от дебилов, которые убегают из резервации и лезут в дома. («Дебильную» тему, центральную в фильме, я не хочу трогать на этом малом критическом пространстве, слишком она мне представляется мудреной и этически небезупречной). Пламя огня озаряет гниющим, последним светом весь фильм от начала до конца, даже красные титры «конец фильма» пляшут прощальным заревом. Ведь это фильм-апокалипсис, ультиматум, врученный беспечному человечеству.

Лопушанский нажимает на одну клавишу и говорит: «Посмотрите, какая тоска! Как мне плохо! Как плохо всем нам!» И в результате своих безразмерных усилий достигает прямо противоположного эффекта. Хочется, чтобы уже объявили конец света всенародно и официально и чтобы отдельные авторы не претендовали снова и снова на авторство в этом вопросе.

Если взялся вести авторский монолог более двух часов, нужна не только любовь к себе, но еще и какое-никакое завалящее чувство к зрителю. А то не по-христиански получается. А ведь К. Лопушанский объявил, что хотел бы «продолжить гуманистическую и философско-христианскую традицию отечественной культуры, ответить в своем времени на те вопросы, которые всегда волновали мыслящих людей».

Когда уже в замысле — «продолжить традицию» и «ответить на вопросы» — произведение, как правило, складывается тезисное, умозрительное, с «вымыслом головизны». Его не спасает даже суперсовременное направление ума. Не какие-нибудь там демократические традиции отечественной культуры, а исключительно философско-христианские.

Оно, конечно, пусть и философско-христианская традиция — у нас, как известно, свобода совести. Но уж больно они гордые, нынешние философствующие христиане. Не пора ли философско-христианскую традицию вывести из единообразного молитвенного

воспевания? Вспомним, что говорил, например, об одной из ветвей этой традиции Иннокентий Анненский: «...у тех, у Мережковских, именно отвлеченности-то и нет... у них только инстинкты да самовлюбленность проклятая... у них не мысль, а золотое кольцо на галстуке... Искать бога — Фонтанка, 83. Срывать аплодисменты на боге... на совести. Искать бога по пятницам... Какой цинизм!»

В финале «Посетителя музея» герой непереносимо долго бредет по бесконечной свалке (символ нашего ближайшего будущего) и кричит, взывает к небесам, кровавым от закатного солнца. Вымогательство, какое-то, право.

Бог старый, но не глухой. Если он не отвечает на твой одинокий голос, подумай: может быть, ты ему просто не нравишься.

День десятый

Сергей Лаврентьев

Спасибо товарищу Кафке!..

Наконец-то! Хоть и в последний день, но — случилось, произошло! Все уже и надеяться перестали, съежились от отчаянной критики «журналистов, пишущих о кино», а спасение — вот оно — явилось!

Конечно, югославский режиссер Желимир Жилник и не помышлял об укреплении престижа московского киносмотра, но устроенный им скандал был настолько грандиозен и смачен, что даже тугодумам стало ясно — такое может произойти только на фестивале первого класса.

Впрочем, о Жилнике, его картине и скандале — чуть позже. Это событие середины дня. А начался он обычным утренним просмотром для прессы.

Конкурсный фильм из ГДР «Ядуп и Бёль» вызвал повсеместное неудовольствие. Мне же решение включить картину в конкурс представляется правильным. Согласен — для неенемецкого зрителя фильм может оказаться не только ритмически тягучим и композиционно рыхлым, но порой и просто непонятным. Безусловно, художественных откровений в нем могло быть и больше. Но есть одна вещь, на которую почему-то никто не обратил внимания.

Картина снята с полки, на которой пролежала семь лет. Известно, что чиновники никогда не расправлялись с фильмами за их художественное несовершенство. Что же послужило криминалом в данном случае?

Маленький благополучный городок, жизнь в котором течет размеренно, тихо и спокойно. Волнуется лишь один человек — бургомистр. Но не насущные проблемы городского хозяйства заботят человека, многие годы представляющего здесь власть. Его тревожат воспоминания о том, что произошло в городке давно, сразу после войны. Бургомистр, тогда совсем еще юный и властью не облеченный, влюбился в странную и очень привлекательную девушку Бёль. Однажды Бёль исчезла. Поговаривали, что ее изнасиловал русский солдат. «Грешили» и на нашего героя, теснее прочих сотрудничавшего с оккупационными войсками. Поиски пропавшей не дали результатов. Не найдена она и по сей день. Солидный правитель не может примириться с утратой, ищет Бёль, зовет ее. Но немы узкие улочки ухоженного города, ничего не говорят скрывшие тайну поля и леса...

Не видится ли вам в этом сюжете попытка поразмышлять о послевоенной судьбе немецкой нации? Не представляется ли образ Бёль конкретным воплощением в высшей степени абстрактного понятия «народный дух»?

Конечно, художественное решение этого комплекса проблем могло бы быть и убедительнее. Но ведь «Ядуп и Бёль» не был отмечен фестивальными наградами, да и не претендовал на них. А знакомство с таким нетрадиционным взглядом на новейшую историю Германии было очень полезным.

Также полезным явился и просмотр ленты японца Нобухико Обаяси «Лето с призраками». И опять-таки, в плане осознания того, что никакие современные интеграционные процессы не отменяют существующей национальной самобытности.

Многие упрекали японскую картину в том, что, начавшись как психологическая драма, она вскоре становится драмой мистической, а в финале и вовсе превращается в «хоррор». Но дело-то именно в том, что никакой эклектики в этом нет. История молодого писателя, случайно встречающего своих погибших родителей и влюбляющегося в женщину, покончившую с собой, может иметь смысл (и имеет его!) лишь в ситуации отказа от европоцентристского мировосприятия. Лишь в этом случае не придется рассуждать о смешении жанров и безадресности. Вместо этого нужно будет признать свою недостаточную эрудированность не только в японской мифологии, но и в вопросах, связанных с современным отношением к ней.

Так что участие в конкурсе и этой ленты, средние художественные достоинства которой столь же очевидны, сколь и необычность ее сюжета, представляется мне вполне оправданным.

А между тем наступала середина дня. На сей раз, из-за скандала, речь о котором впереди, время, отведенное для панорамного показа, было отдано конкурсу. Во-первых, нашлась пропавшая лента из Ирана. Во-вторых, возникла югославская картина. Гостиница «Россия» гудела. Все заинтересованно, смакуя подробности, говорили о скандале и высказывали предположения о том, что фильм Жилника очень даже может получить Гран-при. Я, признаться, даже пытался оказать с этой целью давление на члена жюри Кору Церетели...

«Ядуп и Бёль», режиссер Райнер Зимон

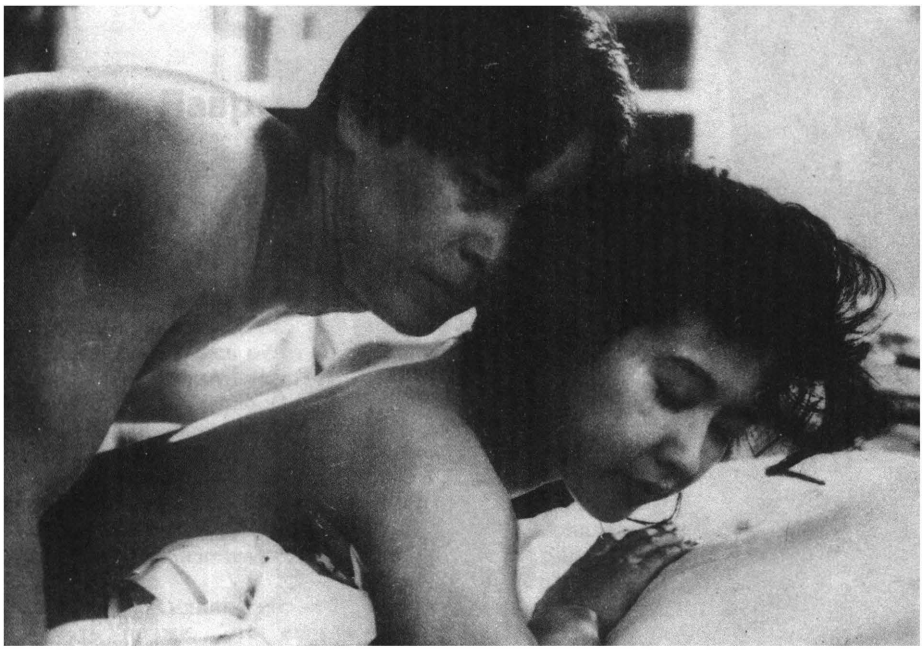
Ну вот, опять забегаю вперед. Сначала — лента Хасана Хедаята «Гранд синема». Кстати, когда в разговорах с коллегами доводилось слышать, что следовало бы писать слово «гран» без буквы «д» на конце, я всегда отвечал: «Скажите спасибо, что название не перевели!» Это, в самом деле, удивительно. Когда «Дом для повешения» становится «Цыганской судьбой», «Беспечный город» — «Убийством в Новом Орлеане», «Джек по прозвищу Нож» — фильмом под названием... «Их было трое», а замечательное название «Вжжжик!» меняется на фантастически-безликое «Машина», сам факт сохранения названия иранской картины выглядит по меньшей мере странно. «Простой советский человек» его явно не

поймет, а злонамеренный эстет и дотошный киноман примутся иронизировать над тонкостями русской транскрипции иностранных слов.

Если говорить о чистом кинематографе, то следует заметить, что лента Хедаята куда более пластична, чем, скажем, «Ядуп и Бёль». Но беда-то в том, что о чистом кинематографе говорить здесь не приходится. Перед нами произведение, если можно так выразиться, «исламского реализма». Четко следуя ждановским канонам, оно повествует вовсе не о зарождении национальной киноиндустрии, а о том, как в начале века правоверные мусульмане восстали против засилья в стране иностранцев-иноверцев, которые растлевали местную знать с помощью чуждой культуры.

Мне понятно стремление отборочной комиссии расширить географические рамки конкурса. Я, естественно, приветствую улучшение советско-иранских отношений, происшедшее аккурат за два месяца до фестиваля. Но я также поддерживаю заявление Анджея Вайды о том, что на этом фестивале порой были представлены все же не фильмы, а страны.

А теперь для того, чтобы приступить, наконец, к главному событию дня, мне придется забежать... назад, ибо еще до демонстрации иранского фильма, я (при милостивом содействии Мирона Черненко) на десять минут стал собеседником Желимира Жилника. Собственно, слово «собеседник» здесь не вполне подходит. То была не беседа, а страстный монолог режиссера. Он говорил о своих трудностях, о противостоянии бюрократии, которая в Югославии имеет те же родовые черты, что и у нас, о том, что история с его фильмом не столько удивительна, сколько возмутительна... Я не стал



«Лето с призраками», режиссер Нобухико Обаяси

убеждать постановщика, что в данном случае он пал жертвой не бюрократов, а самых отъявленных перестройщиков.

Фильм «Так закалялась сталь» был единодушно включен в конкурсную программу, а затем столь же безоговорочно из нее исключен. Дело в том, что югославы, долго ждавшие вердикта комиссии, не дождавшись, отдали картину Мюнхенскому фестивалю. Оказалось нарушенным Самое Главное Правило, по которому в этом году шел отбор фильмов. Московский киносмотр должен показывать в конкурсе только фильмы, нигде, никогда и никем не виденные прежде. И если раньше у нас не могли соревноваться ленты, боровшиеся за призы Канна, Венеции и Западного Берлина, то теперь

криминалом стало участие даже во внеконкурсной программе этих фестивалей. Сан-Ремо, Локарно, Чикаго, Вальядолид...— словом, любой фестиваль (а они открываются в разных точках планеты едва ли не каждый день) рассматривался нами, как мероприятие, участие в котором закрывало фильму путь в Москву — на конкурс.

Если посмотреть на это глазами, скажем, какого-нибудь западного кинокритика, то необходимо будет счесть сие правило превосходным. Ну, а если в эпоху увлечения идеализмом вспомнить некоторые сугубо материальные вещи? Если вспомнить, что фестиваль проводится в нищей стране, которая в течение шестидесяти лет была исключена из духовной жизни планеты? Если вспомнить, что мода на майки с советской символикой уже прошла и слово «перестройка» уже не очень возбуждает интеллектуалов? Чем обернется это правило тогда? Тем, чем и обернулось. Обыкновенным догматизмом.

Скандал с Жилником известен. Но мало кто знает о скандале с испанцами. Весной в Мадриде находился Владимир Дмитриев — едва ли не самый компетентный наш критик-зарубежник. Он привез программу, которая, судя по именам, была в высшей степени репрезентативной. В конкурс предлагались две ленты, одна из которых («Пасадобль» Санчеса) вполне могла бы претендовать на главную награду. Однако вскоре разнеслась Страшная Весть — картина показана на фестивале в Бергамо. Вторая лента «Полет голубки» того же Санчеса была (о ужас!) показана в одной из программ западноберлинского фестиваля. Испанцам было сказано наше гордое советское «нет!». В ответ они вообще отказались от участия в нашем празднике первого класса.

Вскоре, однако выяснилось, что и финская лента «Ариэль» была показана в Западном Берлине, но недоумение, выраженное по этому поводу вышеупомянутым В. Дмитриевым, было отметено как не заслуживающее внимания. К началу же фестиваля стало известно следующее. Фильм «Пятнадцатилетняя» показывался в Женеве на фестивале «звезд» завтрашнего дня. Одна из актрис «Случайного туриста» получила «Оскара», картина имела мировой прокат. «Похитители мыла» заявлены и в Москву, и в Чикаго (хотя этот фестиваль проводится позже нашего). «Утешительная ложь» и «Радуга» были в пресловутом Мюнхене. «Чертополох» сделан в 1987 году и прошел по экранам не только в Америке, Европе, но и в других частях света.

Желимиру Жилнику терять было нечего. Сын народного героя, рожденный в концлагере, триумфатор Западноберлинского фестиваля 1969 года, неудобная личность, фактически выдворенная из страны в начале семидесятых, он просто заявил, что требует либо снятия всех вышеперечисленных лент, либо включения в конкурс своей.

Сущность фильма «Так закалялась сталь», его мировоззренческая, да и художественная направленность определяются изменением лишь одной буквы в популярном названии. Эта картина — язвительная, хулиганская попытка вывернуть наизнанку одну из кардинальных установок нашей жизни, понаблюдать за действительной, неплакатной жизнью рабочего человека. Без особой социальной злобы — чего теперь злиться-то! Без каких бы то ни было «идеологических приседаний» перед героем — гегемон из него, надо сказать, неважнецкий. С грубым (иногда — очень грубым, часто — чересчур грубым) юмором. И абсолютно без «очернительства». Существование жилниковского героя ничуть не умаляет значения социального поступка польских рабочих — в 1980 году или советских шахтеров — в 1989-м. Более того — поведение Жилника на фестивале является, на мой взгляд, красноречивым доказательством того, что при определенных условиях «гнилая интеллигенция» может действительно кое-что перенять у «самого передового класса».

В результате этого великолепного скандала наш фестиваль первого класса добился исторической победы над самим Временем. Последний день удлинился: панорамный показ был перенесен на следующее утро. Времени на подготовку зала к торжественной церемонии закрытия осталось, таким образом, совсем мало, но зато гости фестиваля смогли ознакомиться еще с двумя знаменитыми фильмами.

Я положительно отношусь к ленте Карло Лидзани «Дорогой Горбачев» (на фестивале — «Письмо Горбачеву», и эта перемена названия совершена, как ни странно, по настоянию автора). Мне нравится сочетание подлинности исторического материала и стремления разыграть этот материал в большом американском стиле. Мне нравится Харви Кайтл, представивший Бухарина во всей его замечательной противоречивости. Мне нравится, наконец, что показ завершился несанкционированным митингом с участием зрителей (не очень, впрочем, многочисленных), режиссера и Анны Михайловны Лариной, встреченной восторженно. Думаю, что картина получилась адекватной замыслу.

Мне жаль, что лента молодой венгерки Илдико Энеди «Мой XX век», получившая

приз за дебют на фестивале в Канне, на нашем первоклассном смотре оказалась обойденной вниманием. Полагаю, что если чего-то и не хватало нашему кинофоруму, так это именно скромного, невероятно пластичного, неполитизированного, черно-белого кинематографа. Может быть, «в нашей буче, боевой, кипучей» такое кино и не ко времени, но все-таки следовало бы, мне кажется, позаботиться еще и о пространстве. О пространстве чистого кино.

...Каннский фестиваль, как известно, открылся показом народу всех членов чаплинской семьи. Мы демонстрировали «Великого диктатора». У входа в ПРОК стоял очаровательный Чаплин с веслом, а перед «Россией» громоздились какие-то геометрические фигуры с изображением великого Чарли.

С точки зрения соответствия классу нашего фестиваля, это правильно. С точки зрения того, что у нас действительно происходило — в корне неверно. У ПРОКа следовало бы водрузить бронзового Бельмондо с пистолетом в одной руке и обнаженной девицей в другой, а у «России» — громадного Франца Кафку, заходящегося в русской пляске. Убежден — только этот символ может хоть как-то объяснить смысл той бессмыслицы, что именовалась «фестивальными службами».

...Журналист беседует в холле с Миклошем Янчо. Через несколько часов, желая уточнить кое-какие детали, он интересуется: где проживает знаменитый венгр? «У нас таких нет»,— отвечают ему...

...По старой привычке захожу в «Службу программ» (на ряде предыдущих фестивалей я в ней работал). Не успеваю сказать и двух слов, как в комнату влетает представитель журнала «Скрин интернейшнл» и начинает требовать у меня программу кинотеатров. Улыбаюсь и хочу объяснить, что у меня программы не только нет, но и быть не может. Моя веселость вызывает бешеную ответную реакцию. В потоке английской обличительной речи сверкают вдруг два сербских слова «немам времена», после чего я спешу ретироваться. На следующий день снова захожу в эту комнату. Программы так и нет, но на одном из сотрудников черная майка с надписью «Скрин интернейшнл»...

...Пресс-центру срочно понадобилось узнать фамилию режиссера австралийского фильма «Джорджия». Оказалось, что этого не знает никто, кроме... Душана Макавеева, работавшего на зеленом континенте и заглянувшего в пресс-центр в ту минуту, когда отчаявшиеся сотрудники пребывали в полной прострации...

Так что к моему первоначальному восхищению смелым и праведным поступком Желимира Жилника следует присовокупить грустную убежденность в том, что поступок сей потому и стал важным событием фестиваля, что исполнен логики и здравого смысла. Ни то, ни другое для нас не характерно. Пока что мы совершили переход от зловещего кафкианства к кафкианству веселенькому.

Будем надеяться, что это — не конец.

КОНКУРСНАЯ ПРОГРАММА*	М. Брашинский	В. Гульченко	Л. Донец	М. Дроздова	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	Д. Смирнова	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник	К. Щербаков	
1. ВСЕ, ЧТО МОЕ	4	4	4	4	4,5	4,5	5	5	4	4,5	3,5	4,5	4	4,5	4,285
2. ЧЕРТОПОЛОХ	3	4	4,5	—	3,5	4	—	3	3,5	3,5	3,5	4	4	4	3,708
3. РАДУГА	3	4	3	5	3,5	3,5	—	3,5	4	—	4	—	3,5	3,5	3,686
4. ТАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ	—	3,5	5	3,5	3	—	—	2,5	4	3	4	3	3	4	3,5
5. ТУДА — СЮДА	3,5	3	—	4	3,5	3,5	3,5	3	—	—	3	—	3,5	3	3,4
6. ПОХИТИТЕЛИ МЫЛА	—	3,5	—	—	4	3	—	—	—	3	3	3	3,5	4	3,375
7. АРИЭЛЬ	2,5	2	4	—	3,5	—	3,5	—	—	—	—	—	3,5	—	3,166
8. ЛАВА	—	3,5	—	—	3	—	—	2	—	—	3,5	—	2,5	4,5	3,166
9. ВОЗНЕСИСЬ!	3,5	3	3,5	—	—	—	—	—	2	—	3	—	3,5	—	3,083
10. ГОРОСКОП ИИСУСА ХРИСТА	3	2,5	3	—	3,5	3,5	—	3	2	—	3	3	3,5	3	3,0
11. Я НИКОГДА НЕ БЫЛА В ВЕНЕ	—	4	—	3	3	—	—	3	—	—	2	—	3	—	3,0
12. СЛУЧАЙНЫЙ ТУРИСТ	1,5	3	3	—	3	3	—	2,5	—	3,5	3	—	3	4	2,95
13. ЯДУП И БЁЛЬ	—	3	3	—	3	—	—	—	—	—	3	—	2,5	—	2,90
14. ПЯТНАДЦАТИЛЕТНЯЯ	—	2	3	4	2,5	2,5	—	3	2	3	2	3	3	3	2,75
15. СЛЕДУЙ ЗА МНОЙ	2	2	3	—	3	—	3	—	—	—	3	—	2,5	—	2,642
16. ПОСЕТИТЕЛЬ МУЗЕЯ	2,5	2,5	3	—	2,5	—	—	3,5	1,5	—	2	3	2,5	3	2,6
17. УТЕШИТЕЛЬНАЯ ЛОЖЬ	—	2	3	—	1	1,5	—	2	—	—	1,5	2	1,5	—	1,818
18. ГРАН СИНЕМА	—	1,5	2	—	1,5	1,5	—	—	1	—	1,5	—	1,5	—	1,5
19. СВЕЧЕНИЕ ДУГИ	1	1,5	2,5	—	—	—	2	—	1	—	1,5	—	1	—	1,5
20. РАБЫНЯ	—	1	—	1,5	1	1	—	—	—	—	1,5	—	1	1,5	1,214

* Фильмы оценивают кинокритики и журналисты, которые были аккредитованы на XVI ММКФ от журнала «Искусство кино»

«ПАНОРАМА»	М. Брашинский	В. Гульченко	Л. Донец	М. Дроздова	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Караханян	Д. Смирнова	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник	К. Щербаков	
1. ЦЫГАНСКАЯ СУДЬБА (Дом для повешения)	4	5	—	—	4,5	5	4,5	5	4,5	5	4,5	5	4,5	4,5	4,666
2. ПЕЙЗАЖ В ТУМАНЕ	—	4,5	5	5	5	5	—	4,5	4	5	4	—	4	4,5	4,595
3. ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР	3,5	4,5	5	5	4,5	4,5	5	4	4,5	5	5	4	4,5	4,5	4,535
4. ОТСЧЕТ УТОПЛЕННИКОВ (Утопая в числах)	4	3,5	3	5	4,5	—	—	5	3,5	4	3,5	4	4,5	3	3,958
5. ЧЕЛОВЕК, ДОЖДЯ	3	4	4	4,5	3,5	4	4	4	4	3,5	4	4	3,5	5	3,928
6. МАНИФЕСТ	2,5	3,5	—	—	3,5	4	—	4	4	—	3,5	—	—	—	3,571
7. ПИСЬМО ГОРБАЧЕВУ (Дорогой Горбачев)	—	4	3	—	3	4	—	—	—	3,5	4	3	—	4	3,562
8. ИСТОРИЯ ВЕТРА	—	2,5	3,5	3	—	4	—	4,5	—	—	3,5	—	—	—	3,5
9. ЧЕРНЫЙ ДОЖДЬ	—	3	—	—	3	—	3,5	3,5	3,5	—	—	—	—	—	3,30
10. РОБОТ-ПОЛИЦЕЙСКИЙ	3	2,5	3,5	2,5	—	3,5	3,5	4	4	3	3	3	3,5	3,5	3,269
11. ПТИЦА	3	4	4	3,5	3	3	—	2,5	—	—	3	—	—	—	3,25
12. СЛИШКОМ КРАСИВА ДЛЯ ТЕБЯ	3	3	2,5	4	3,5	3,5	—	4	—	3	3	3	3,5	3	3,25
13. СПЛЕНДОР	—	3	4	—	3	3	—	—	3,5	3	3	3	3	4	3,25
14. МОЙ XX ВЕК	—	3	3	3,5	—	3	—	3	—	3	3	—	—	3,5	3,125
15. КРИК ВО ТЬМЕ	—	3,5	3,5	—	2	2,5	—	3,5	3	—	3	—	2,5	—	2,937
16. ВРАГ НАРОДА	3,5	—	—	3	2	2	2	2	2	2	—	2	3	—	2,35
17. ТРИ МЕСТА НА 26-Е	1,5	1,5	2	2,5	1,5	—	—	3	2,5	—	3	—	—	2	2,17
18. НЕВИДИМЫЕ	—	2	—	2	1,5	—	—	—	2	—	2	—	2	—	1,916
19. БЛИЗНЕЦЫ	—	2	1	—	1	—	—	1	3	—	2	—	1	—	1,57

Д. Смирнова

Сансет на Пресне

Понимаю трудности авторов, которым досталось по одному дню незабвенного фестиваля, и тешусь надеждой, что кто-нибудь поймет мои — мне достался полный декамерон ПРОКа. Оговорюсь сразу, что постсмакования известных всем по оперативной прессе и фольклору подробностей клубной «клубнички» не будет. Расследования — тем более. О том, что радиостанция «Свобода» поведала миру, будто в профессиональном клубе Московского фестиваля аккредитованы в основном гангстеры, валютные проститутки и КГБ, мне рассказал худрук ПРОКа Юлий Гусман. Я, как и вся редакция «ИК», глубоко огорчена невозможностью порассуждать на такие увлекательные темы, но, увы, не располагаю ни выводами компетентных органов, ни свидетельствами людей, имеющих честь быть лично представленными вышеупомянутому контингенту. Степени свободы у всех разные. Свои надежды познать романтические миры я по-прежнему связываю с нашим игровым кинематографом, успешно осваивающим эту тематику.

Насыщенные дневные программы вполне соответствовали тому представлению о деятельности фестивального клуба, которое бытует сегодня в интеллектуальных кругах кинематографа. По мнению организаторов, это, очевидно, оптимальный вариант, приближающийся к идеалу, а мне и многим другим было очень тяжко морально и физически разрываться между несколькими интереснейшими мероприятиями и показами, начинавшимися в 11.00. И еще одно сомнение. По-моему, ПРОК был, в основном, профессиональным клубом критиков и теоретиков. Представителей других не менее существенных кинопрофессий и днем было очень мало. Наверное, это характеризует скорее самих кинематографистов, чем принцип действия и организации ПРОКа. Об этом можно спорить и думать сообща.

Итак, ПРОКграмма. Днем — культура без отдыха. Вечером — отдых без... Впрочем, это неудачная игра слов. Вечером и ночью шли интересные просмотры. Около 10 вечера начинались прекрасные сорокапятиминутки Бориса Бермана, остроумные и непринужденные встречи со «звездами». Высокий класс и истинное удовольствие. Что может быть «фестивальней», чем беседа с Вимом Вендерсом и Душаном Макавеевым, Иштваном Сабо и Анджеем Вайдой, Доминик Санда или штабом «Феликса»? Пожалуй, это одно из немногих проявлений «фестивальной классики» в условиях Москвы.

Неизменным успехом пользовалась программа фильмов США, представленная АСК, СК СССР и Международным фестивалем Сан-Франциско. Партер и кресла кипели от одной возможности увидеть то, что в нормальной жизни увидеть не удастся — от знаменитого «Мусора» до осененной «Золотой пальмовой ветвью» Канна картины «Секс, ложь и видео». Ежедневно после обеда правление Дома кинематографистов давало «Премьеру-89» — просмотры новейших советских картин. Вечерами шли наши премированные на международных фестивалях фильмы. В полночь начиналась демонстрация лучших внеконкурсных зарубежных лент. Словом, по части показа в ПРОКе был несомненный количественный, а часто и качественный комфорт. Жаль, что не все желающие могли найти время для интереснейшей ретроспективы «Неизвестное советское кино». Жаль, что не все желающие допускались на сенсационную ретроспективу «Кино тоталитарной эпохи». О ней уже много говорилось и писалось, а будет сказано еще больше, и главной ценностью, очевидно, станут сравнительные выводы.

ПРОК знакомил участников и гостей фестиваля с работами молодых советских кинематографистов. Прошли программы «Высшие режиссерские курсы — молодые таланты будущего», «Знакомьтесь — фильмы студентов ВГИКа», «Представляем параллельное кино». Большую программу предложило Всесоюзное объединение молодых

кинематографистов (ВОМК). Специального показа удостоилась по праву «новая казахская волна».

Все осведомлены об успехах наших документалистов в международном масштабе. ПРОК напомнил об этом программой ЦСДФ. Богатая и разнообразная мультпрограмма и в ПРОКе источала свое всегдашнее очарование.

Итак, кино — было. Нам остается благодарно вспомнить выставку работ большого советского скульптора В. Сидура и снятый им совместно с оператором О. Киселевым экспериментальный фильм «Памятник современному состоянию», а затем перейти к дискуссиям.

10 июля состоялась то ли дискуссия, то ли пресс-конференция (никто особенно не спорил) по теме «Кинематограф и мифотворчество. Массовое сознание, личность, культура». О мифах, рожденных кинематографом, об истории, которой никогда не было, поведала собравшимся участникам и гостям фестиваля одна треть ранее объявленного состава ораторов и пара неожиданных собеседников. В зале было много представителей иностранной прессы. Сначала речь шла о «репрессированной церкви», о Соловках и других явлениях этого ряда. Не берусь судить о степени новизны сообщений, но иногда казалось, что многое знакомо, что в какой-то мере многие моменты разных дискуссий похожи либо на ликбез для иностранцев, либо на способ выхода к зарубежному читателю, что, естественно, скучновато для местных. Однако чего не вытерпишь во имя гостеприимства, даже долгие паузы в связи с пещерными возможностями для перевода. В ПРОКе не было технических возможностей для перевода, таких, как в конкурсном зале «России», и это очень осложняло жизнь и работу. Динамизм убивался на корню. Рейтинг дискуссии о мифотворчестве поднято, на мой взгляд, выступление историка, доктора философских наук А. Ципко. Он призвал осмыслить не столько состояние людей, опутанных мифами, сколько состояние души человека, лишившегося многих мифов в короткий срок, что весьма актуально и сегодня. Можно, конечно, постоянно и бесконечно приводить факты и цифры о расстрелах, репрессиях, ужасах по сакральной части, но когда-то надо и объяснить — почему? Что за страшная судьба? Народ-самоубийца? Недавно во время съемок телепередачи о Французской революции один из французов сказал А. Ципко: «Если вы будете так, как сейчас, говорить о сталинизме, то вскоре доберетесь и до Октября». ТВ просто вырезало этот кусок, но обществу от этих вопросов не уйти. В связи с ситуацией разоблачения мифа настало время перехода от саморазоблачения к самоосознанию и ответу на вопросы: «Что с нами произошло? Чего мы хотим? Что мы можем?» Пока нет ответов, перестройка и демократия в опасности.

Встреча с народными депутатами СССР, состоявшаяся 12 июля, продемонстрировала озабоченность народных избранников аналогичными проблемами и напряженный ритм их работы по поиску ответов и решений. Тема дискуссии: «Съезд: иллюзии и реальность». Выступали Б. Ельцин, М. Лауристин, С. Станкевич, А. Оболенский, Е. Гаер, А. Мурашов, Т. Гдлян, Г. Старовойтова и другие. Зал был более чем переполнен. Постоянная духота вышла за все недопустимые пределы, кислород кончился. Пресса, особенно электронная, облепила сцену. Ни одна спина никак не отреагировала на прошедших бочком дефицитных «звезд» Апарну Сен и Майю Коморовскую. Своеобразная ситуация для кинофестиваля, не правда ли?

Я не буду подробно излагать вопросы и ответы, прозвучавшие на встрече. Нам, жившим и живущим Съездом, многое уже известно. Но для интернациональной аудитории какие-то моменты были, очевидно, откровением.

В одной из вечерних программ ПРОКа свою точку зрения по поводу работы Съезда изложил Михаил Жванецкий. Он сказал, что благодаря Съезду он вышел из кризиса, так как убедился, что дураков нет даже наверху. «По-моему, все в меньшинстве,— сказал сатирик,— ни одного лица из большинства не проступило». Наблюдая за работой съезда, писатель понял, как важно не реагировать на предыдущее выступление, а дать слово следующему оратору. Фраза: «При чем тут каряки, когда такая радиация?» — вызвала гомерический хохот. Но сценка спора о нужности и ненужности альтернативной кандидатуры побила и этот рекорд. Потом М. Жванецкий представил перекличку Москвы с городами и республиками страны. Один из городов выступил с инициативой: «Мы все равно голодаем, так может — в честь чего-нибудь?»

Выступление поразительно остроумного и артистичного сатирика делает честь ПРОКу.

Кстати, он единственный, кто догадался через каждые пару абзацев говорить публике: «Извините за жару в зале...» Люди, построившие новый Киноцентр по проекту 20-летней давности, неловкости, похоже, не ощущали. Такой не-кондишен-онности нового публичного здания, думаю, даже в

«третьем мире» сегодня нет. С людей градом катился пот, как в сауне. Кажется, в Скандинавии сауна входит в набор гостеприимства, но воду при этом дают бесплатно.

Ну вот, напомнив, что в рамках клуба состоялись еще дискуссии и встречи «Церковь и культура. В поисках духовного идеала», «Экология и кинематограф», «Земля людей — стратегия выживания», «Легко ли быть женщиной?» («KIWI» и Ассоциация женщин-кинематографисток), согласимся — дневной ПРОК был неисчерпаемой и неисчерпанной по причине одновременности мероприятий сокровищницей фильмов, знаний, мыслей, духовности. Что было, то было. Почему же много говорилось о вечернем зле, а о дневном добре — так мало?

«Легенды о гангстерах и проститутках разлетелись мгновенно,— сказал мне Ю. Гусман,— а почему не распространялась легенда о выступлении Г. Буркова на юбилейной конференции, посвященной 60-летию Василия Шукшина? Потому что люди стали очень злыми и завистливыми, потому что в любом деле они прежде всего ищут блох, потому что для них главное, кто с кем и как «тусуется».

Продолжим беседу с худруком ПРОКа-89. Она состоялась в «России», когда клуб преждевременно закрылся по техническим причинам, как свидетельствует официальная версия. Вышел из строя основной кабель и вырубилось электропитание, что стало дополнительным питанием для слухов. «Энд» получился не совсем «хэппи».

●

Дая Смирнова. Юлий Соломонович, вы уже «вырубились» на отдых?

Юлий Гусман. Да, эпопея — не столько в высоком, сколько в длинном смысле этого слова — закончилась. В ПРОКе отразились проблемы всей страны — слабость экономики, отсутствие денег, невозможность найти профессионалов. У нас очень мало мест для отдыха и очень мало развлечений. Отсюда́ возникла еще одна проблема — неслыханный интерес к ПРОКу не только светлых, но и темных сил. Пена появлялась вечером, а основная — дневная — программа осуществлена с перевыполнением. Не состоялась только дискуссия так и не приехавших звукооператоров и не удалось простейшее — впечатывание рук и автографов в цветной цемент, как на бульваре Сансет в Лос-Анджелесе или на Круазетт в Канне.

Д. Смирнова. Да, там, в основном, ноги, следы чьих-то кроссовок.

Ю. Гусман. Есть рука Тонино Гуэрры, остальное не получилось.

Д. Смирнова. Стало быть, одно отличие нашей фестивальной столицы от знаменитых киногородов мы уже обнаружили. Теперь о «пене». Откуда она бралась при заявленных вами суперстрогостях?

Ю. Гусман. Я бы не хотел употреблять сомнительные термины типа «рэкет», «мафия». С этим разбираются компетентные органы. Я же могу сказать, что в ПРОКе действительно было много незнакомых и неприятных нам лиц. Как это произошло, не знаю, хотя несу персональную ответственность — без моего ведома и без моей подписи никто пройти не мог. Мы метили спецпропуска. Я попросил провести официальное расследование. Обнаружено гигантское количество аккредитаций «Гость фестиваля», но ими ведала служба Генеральной дирекции. Говорят, что посторонние проходили через ресторан. Не знаю...

Д. Смирнова. А как с этим в Канне?

Ю. Гусман. У нас было два пропускных пункта, а там перегорожен весь город. Работает фантастическое число полиции — в крагах, в смокингах, парадная, патрулирующая, с собаками и т. д. У каждой двери по два агента службы безопасности в голубых и красных блейзерах... В ПРОКе отразились и проблемы милиции, и проблемы больших городов. Я не видел более наглой и уверенной накипи, чем та, которая посещала ПРОК. Может быть, только благодаря прекрасным ребятам из нашей охраны нам удалось избежать серьезных инцидентов.

Д. Смирнова. Кинематографистов в их профессиональном клубе вечерами практически не было — один или два в поле зрения на 360 градусов.

Ю. Гусман. Это не соответствует действительности. Были все. В годы застоя я привык оправдываться бумагой — вот список известных людей. Они были и остались довольны. Можно обзвонить и спросить. Они, конечно, бывали не часто, но серьезные люди и не должны часто ходить. Это занятие для бездельников. Я бы лично не ездил вечером в ПРОК. Душно и дорого. Кстати, в «России» тоже не мелькали знакомые лица.

Д. Смирнова. Да, ПРОК и здесь отразил другие проблемы.

Ю. Гусман. Ни от Госкино, ни от союза мы не получили ни одной копейки. Все затраты взяла на себя замечательная общественная организация «Игра-техника», созданная на базе МЖК «Атом». Это новый вид хозрасчетной деятельности. Я ранен и огорчен тем, что этих ребят мало хвалят.

Это настоящие прорабы перестройки. Такой энтузиазм надо ценить.

Д. Смирнова. А зачем им нужен дневной ПРОК?

Ю. Гусман. Они занялись финансированием и организацией ПРОКа еще и для престижа, для паблисити, для будущего. А почему, кстати, рядом со мной не встали на дежурство другие кинематографисты — из недовольных? Ведь ПРОК — самодеятельность, а мы с Мережко — не обслуга, а такие же кинематографисты. Раньше нам все старались помочь, а теперь не помогают.

Д. Смирнова. Вечная проблема активности, очевидно... Или — не нуждаются в таком клубе. Вы ведь не считаете данную модель идеальной?

Ю. Гусман. ПРОК-89 полностью исчерпал свои возможности, изжил себя. А в идеальные модели я не верю. Они условны. Дневная программа, на мой взгляд, приближается к идеалу, а вечером, очевидно, нужны отдельные залы, холлы, «спейс», как говорят на Западе — по секциям, по интересам. Где-то тихо играет джаз, где-то поет национальный ансамбль, поэт читает стихи, слышен смех с веранды сатириков и т. д. и т. п. Можно перегородить Манеж...

Д. Смирнова. Мне кажется, что ПРОК, отдаленный географически, никогда не станет уютным и желанным.

Ю. Гусман. Москве давно нужен единый фестивальный узел вроде парижского центра Помпиду, но вообще клубов должно быть много. Сделайте нормальный рынок кинотеатров дефицитного показа и ПРОКов, и весь истеричный ажиотаж тут же спадет. На каждой точке будет свой микрохулиган, и начнется спокойная жизнь.

Д. Смирнова. Да, ПРОК-89 изуродован провинциальной переоценкой его значимости.

Ю. Гусман. Все наши проблемы — от бедности. «Оскар» может быть дефицитом, а элементарные житейские удобства не должны быть дефицитом. Я убежден, что все решится только одним способом — принципиальным изменением экономической и культурной ситуации в стране.

●

Не знаю, чем завершить эти заметки. Понимаю, что активность и вложенные усилия надо ценить. Понимаю, что ругают всегда только тех, кто работает.

А яснее всего понимаю, что нечто существенное и привычное исчерпало, изжило себя, — и фестиваль должен быть иным, и его ПРОКи.

Уже после того, как материал «Сансет на Пресне» был написан и отправлен в набор, состоялся «круглый стол» в СК СССР, который подвел итоги XVI ММКФ. На заседании был оглашен документ, привести который полностью мы считаем необходимым, ибо он многое объясняет и ставит на свои места.

В секретариат Союза
кинематографистов СССР
тов. *Климову Э. Г.*
тов. *Смирнову А. С.*

В ответ на Ваш устный запрос сообщаю нижеследующее.

В связи с просьбой руководства ЦДК и по поручению начальника ГУВД — заместителя министра МВД СССР генерал-лейтенанта Богданова П. С., УВД Краснопресненского района г. Москвы осуществляло поддержание общественного порядка на одном из объектов XVI Международного кинофестиваля — в Киноцентре, где функционировал Профессиональный клуб кинематографистов (ПРОК-89).

Задолго до начала фестиваля под руководством генерал-лейтенанта Богданова в Киноцентре и на прилегающей местности были проведены деловые игры, составлена карта объекта, определены расположение пропускных постов, а также порядок и график их работы, средства связи и т. п.

Для обеспечения порядка на местности, прилегающей к Киноцентру, были выделены следующие силы: личный состав 11-го отделения милиции Краснопресненского района в количестве 14 человек во главе с начальником отдела охраны общественного порядка РУВД подполковником милиции Лебедевым, а также два передвижных патруля ГАИ. В их обязанности входило наружное наблюдение и непосредственное осуществление контроля за проходом в ПРОК гостей и участников фестиваля, получивших соответствующую аккредитацию.

Для поддержания порядка в самом помещении Киноцентра в помощь администрации ПРОКа было выделено сто курсантов Высшей школы МВД СССР, разбитых на 4 смены во главе с офицерами школы майором Кирса-

новым Г. С., капитаном Бочаровым С. Н., старшими лейтенантами Горшуновым В. Ю. и Коротковым Ю. В. Каждый из этих офицеров организовывал работу подчиненных смен в тесном контакте с художественным руководителем ПРОКа тов. Гусманом Ю. С. и его заместителем тов. Пименовым В. А.

Мы предполагали, что такой важный фестивальный объект, к тому же с режимом работы с 10 до 3.00 утра, с интереснейшей развлекательной программой и продажей спиртного привлечет к себе повышенное внимание.

Действительность же в этом плане превзошла все ожидания. И нет смысла скрывать, что огромное количество желающих проникнуть любыми способами в ПРОК создавало немалые трудности работникам милиции и администрации, осложняло обстановку в самом ПРОКе. Однако благодаря четкому взаимодействию дирекции, сил РУВД и школы милиции удалось избежать каких-либо чрезвычайных происшествий.

За все время фестиваля была зафиксирована одна драка, участниками которой, к сожалению, стали кинематографисты. (За публикацию фото обнаженной актрисы в журнале «Спутник кинофестиваля» получил удар по носу кинокритик Е.).

Должен отметить, что многие из лиц, вызывавших определенные сомнения у постов наружной охраны, тем не менее пропускались на ПРОК беспрепятственно, поскольку обладали теми или иными аккредитационными карточками, выданными генеральной дирекцией XVI МКФ. К сожалению, было зафиксировано и немалое количество фальшивых аккредитаций. Обо всех этих прискорбных фактах своевременно ставились в известность руководство ПРОКа и генеральная дирекция XVI МКФ.

По просьбе дирекции ПРОКа компетентными представителями МВД ежедневно в период фестиваля проводилась проверка деятельности служб внутренней аккредитации и режима ПРОКа. Никаких нарушений в аккредитации сотрудников ПРОКа и в порядке выдачи разовых пропусков не зафиксировано. Однако в связи с появлением в некоторых газетах материалов, содержащих критические замечания в адрес организаторов ПРОКа, была проведена вторично тщательная документальная ревизия. Ее результаты позволяют ответственно заявить, что «факты», приведенные в газетах «Московский комсомолец» и «Труд» о «кровавых драках кооператоров» и торговле аккредитационными карточками ПРОКа, являются чистым вымыслом, и авторы данных публикаций, по нашему мнению, преследуют только одну цель: ввести в заблуждение общественность и бросить тень на исключительно интересную и напряженную работу организаторов ПРОКа. Об этом, кстати, руководство УВД Краснопресненского района информировало, отвечая на запросы генерал-лейтенанта П. Богданова, кинорежиссера С. Говорухина и других заинтересованных товарищей.

Настоящее письмо просим считать официальным документом для «круглого стола» Союза кинематографистов СССР по обсуждению итогов XVI Международного кинофестиваля.

Начальник УВД Краснопресненского района г. Москвы *В. Вайле*

Марина Дроздова

Бутерброды

Заметки на полях ретроспективы «Секс в американском кино»

От многих революций господь Бог Америку уберег, но она (революция) нашла возможность явиться к ней (Америке) в обличье сексуальном. Наше государство, естественно, следило за тем, чтобы не допустить «экспорта революции» вообще и такой — в частности. Акция, проведенная Американо-советской киноинициативой под латентным названием «Секс в американском кино», явилась «прорывом в цепи», и многие зрители, спешившие на фильмы этой программы, надеялись втайне узнать «то, что они всегда хотели знать, но боялись спросить».

Несмотря на то, что далеко не все остались довольны программой (многие ждали арифметики, а попали на занятия по алгебре), несколько блестящих фильмов заставляют нас отнестись к ретроспективе не как к забавному инциденту, а как к серьезной культурной акции.

В программу вошли картины, снятые независимыми студиями, что определило ракурс взгляда на саму тему. Она была представлена преимущественно в некоммерческом варианте. «Мы,— говорила на пресс-конференции в Киноцентре режиссер Кэроли Шнайман,— постоянно сталкиваемся с давлением культуры, которая навязывает нам определенный образ сексуальности, сформировавшийся, в частности, в нецензурной лексике. Надо уйти от этого массово-клишированного восприятия, переосмыслить эти понятия и вернуться к ним заново как к чему-то, имеющему позитивный смысл». На вопрос из зала о том, является ли секс для американского зрителя не только сферой эмоциональных отношений между полами, но и универсальным языком, способным выражать социальные проблемы, американцы незамедлительно ответили: «Да». Словом, главный итог ретроспективы (чуть забегу вперед) и заключался в том, что она дала нам понять, как наводились мосты между кодексами общественной нравственности и индивидуальной интимной практикой.

Начнем с авангарда. Программа лент этого направления была весьма пестрой. Один из фильмов — «Птичка Гермес» — представлял собой длящийся шестнадцать минут кадр с одним планом — профиль части мужского торса; на этом фоне разворачивался сюжет: постепенная эрекция, а закадровый голос декламировал гекзаметрические строчки, воспевающие плоть. В следующей картине — «Песнь божественного тела» — с помощью макросъемки камера совершала неторопливое путешествие по телу немолодого натурщика (как гласила аннотация — самого режиссера). В третьем, «Привязанности», была предпринята попытка эстетизации гомосексуальных отношений. Режиссер от моделирования эротических аналогий (удав, устраивающийся кольцами на теле мужчины и т. п.) постепенно переходит к прямому изображению ласк любовников.

Путешествие авангардистов «за канон» представило сексуальные импульсы в некоем объективистско-натуралистическом варианте, что привело к девальвации этих импульсов в глазах зрителя. Примерно то же самое произошло и в ленте «Спайки», снятой в стиле деструктивной драматургии «перфоманса» (режиссер Кэроли Шнайман). Приехавшая в Москву постановщица настаивала на том, что ее фильм принципиально противостоит порнографии, которая, на ее взгляд, строится исключительно на мужских впечатлениях. В кадре фиксируется механизм взаимодействия гениталий, смонтированный с беготней некоей женщины по пляжу, улицам, веранде; и все это представлено на предельно «изнасилованной» пленке.

Несколько лент — например «Постель» и «Золотые позы» — были выдержаны в стиле «хэппенинга». Первая — иронический вызов буржуазной добродетели. Железная двуспальная кровать с медными шишечками разъезжала по цветущему лугу и останавливалась на полянке. «Что может происходить на кровати?» — задались вопросом авторы фильма. И ответили: всё. Кровать обрастает очередью, постепенно заполняется телами, как форма для слоеного пирога тестом или корзинка для завтрака бутербродами. Но о бутербродах позже. В картине «Золотые позы» перед нами прошла череда натурщиков, стилизованных под античные скульптуры, и внушающих нам, что человечество существует в трех великих позах — стояние, сидение и лежание. Голос за кадром возносит благодарности телу (впрочем, небезосновательные): «Спасибо тебе, тело, за то, что исполняешь наши ежедневные прихоти» и т. д. «Античный» пафос воспринимался как серьезный *стёб*.

Ленты, о которых шел разговор выше, возникли на волне сексуально-освободительного движения в странах капитала в 60-е годы. Предельную форму физиологического и духовного раскрепощения мы увидели в картине «Мусор» (режиссер Пол Морисси), одной из лучших в программе.

В свое время еще члены общества прерафаэлитов, стремясь нарушить пуританские устои викторианской — крайне репрессивной — морали, писали, что для того, чтобы спасти век, надо стать более человечными, более чувственными. Они связывали человечность с чувственностью, а чувственность с освобождением от поклонения викторианским богам — Респектабельности, Условности и Добродетели. Сначала человечество обретало Чувственность, навязывая себе многочисленные Условности и Одеваясь: от небрежно-пляжной одежды первобытной коммуны оно двигалось к воротникам, фижмам и кринолину, не имеющему себе равных в поисках чувственности, а потом вспять, расстегивая одну за другой пуговички на манжетах. Сексуальная революция позволила желающим опять серьезно обнажиться. Момент этого абсолютного финала и запечатлен в «Мусоре».

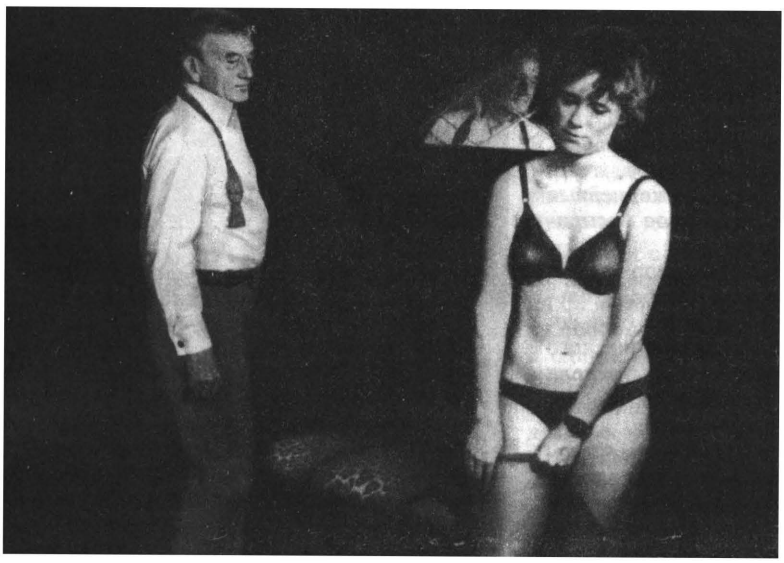
Главный герой, наркоман-деклассант, бродит по улицам и квартирам и отказывает попадающимся на пути женщинам, которые его — говоря без обиняков — хотят. Оральный секс? — Нет. Уговоры, скандалы! — Нет. «Группа» или «просто посмотришь, как мы это делаем?» «Нет! Нет! Нет»,— говорит герой Джо Далессандро. *Не торкает* его уже. Вот если только принять душ и уколоться. А так — нет. Блестящие диалоги — в стиле злых и «остроугольных» текстов Олби. Почти все время фильма герой *вовсе не одет* при этом. И он находится вне чувственности, far from any sex. Как далеки от «приливов» чувственности и его потенциальные, ненужные партнеры, ведь они включены в схему поведения, провозглашенную какой никакой, но Нормой. В конце концов сожительница героя, уставшая от его бесстрастных отказов, удовлетворяет себя пустой бутылкой. На этот

«Мусор», режиссер Пол Морисси

механическим путем достигаемый оргазм (бедные прерафаэлиты!) точно проецируется духовный режим персонажей. Они живут в квартире, интерьер которой составляют вещи с помойки. Они на дне. Дно — не причина их духовного опрощения, а следствие его. И это дно, выражающее абсолют финала, демонстрирует громадный диапазон эволюции «выдохшегося» сознания. И тем драматичнее выглядят на фоне этого dead end'a рассеянные в пространстве фильма внешне скупые и не свойственные героям эмоции, вдруг взлетающие на высоту чистых и благородных нот.

Если в «Мусоре» «механический» секс представлен как *слом* чувственности, то в фильме «Работающие девушки» режиссера Лиззи Борден он оказывается результатом сознательного выбора. Его главная героиня — мягкая «домашняя» дама с двумя

университетскими образованиями, филолог. Ее имидж вполне укладывается в представление о преподавательнице старинного колледжа, раскинувшего в тени дерев свои библиотеки, и одновременно — о матери семейства. Но имидж обманчив: дама действительно живет в дружной семье, но семья состоит из нее и любовницы, а сама героиня работает в доме терпимости, являясь там своего рода палочкой-выручалочкой (такой сотрудник — находка для любого учреждения). Что ж, своего рода эмансипация. выгнали из колледжа «за попытки ненормальных половых связей». Линия за линией в фильме выстраивается схема традиционной мелодрамы: случайный взгляд, случайное воспоминание о нем, случайная встреча, попытка избежать следующей... А детали! Капли дождя на стекле, за которым первый поцелуй, телефонные звонки, мучительное ожидание которых равно нежеланию их слышать и т. д. Жанровая схема встроена в сюжет не для того, чтобы уравнять ощущения героинь с традиционными гетеро-



«Работающие девушки», режиссер Лиззи Борден

«Всякая эмансипация состоит в том, что она возвращает человеческий мир, человеческие отношения к самому человеку»,— писал Карл Маркс.

Но что же чувства? Мелодрама представлена в этой программе в довольно экстравагантном, на чопорный взгляд, варианте. Фильм «Сердца пустыни», гомосексуальная— лесбийская» — love story, воспринимается, как стилизация под гетеросексуальную, «обычную». Постановщик Донна Дейч говорила на пресс-конференции, что «не считает лесбос патологией». В ее представлении подобные связи могут быть «вполне самодостаточными и определять некий новый духовный статус отношений между людьми вообще». Собственно, эти тезисы и нашли свое воплощение в фильме.

Преподавательница нью-йоркского университета оказывается втянутой в настоящий роман. Не в эротическую сделку, не в приключение в духе one-nighter — в роман! Так считает ее новая знакомая, которую, по слухам, сексуальными, а для того, чтобы уравнять их общественный статус. Так рождается новый пафос старого жанра...

По формальным признакам в программу входила и снискавшая скандальную популярность картина Филиппа Кауфмана «Невыносимая легкость бытия». Многие шутили, что ретроспектива была создана для того, чтобы появилась возможность продемонстрировать в нашей стране эту ленту, рассказывающую историю любви двух пражан, убегающих от танков 1968 года. В этом «колоссе» Эрос представлен совсем в иной плоскости, нежели в картинах, о которых шла и еще пойдет речь, он подчиняет себе «людей, не вошедших в Историю» (Ф. Кауфман), существующих в условиях безысходной идеологической зажатости, социальной убогости. Свобода, творческий *драйв* полностью вытеснен из сферы социальной в частную. Эротика — их единственное прибежище.

В иной плоскости разворачивается в картине и традиционный конфликт «свобода-

рамки». Томас отделяет любовь, в которую are или не are falling от Эроса. Провинциалка Тереза, воспитанная в другой системе ценностей, не может этого понять. Они включены в «разную» любовь — не на уровне *поз*, а на уровне культуры переживаний. Фильм, по сути, имеет весьма отдаленное отношение как к «сексу», так и к американскому кино. Ибо это очень европейская картина, что признает и сам постановщик.

●

Как кремовые розы, розанчики и другие архитектурные излишества венчают творения кондитеров, так все перечисленные выше киноэродемарши венчаются двумя лентами-пародиями Расса Мейера «По ту сторону долины кукол» и «Супермегера». Составляющие этих картин легче назвать «псевдовсем», чем пытаться как-то логически осмыслить их с позиций поп-образности. Правда, в зале на этих картинах веселились человека два-три, ибо они, наверное, догадались, что перед ними пародии, остальные или хранили зловещее молчание, пугаясь раскатов хохота этих весельчаков или энергично выражали недовольство.

В фильме «По ту сторону долины кукол» рок-группа, состоящая из трех девушек и одного молодого человека, пытается пробиться в дебри шоу-бизнеса. Все женские персонажи напоминают кукол «Барби» с их гардеробчиками, машинками и проч. Резиново-гладкие идеальные линии фигур, треугольнички «мэйк-ап»-ных ресничек по моде 70-х годов. Все мужские персонажи похожи на сведение к одному телу попурри из «звезд» Америки 70-х — Элвиса Пресли и т. п. Их «кукольный» бег вдогонку сюжету происходит со скоростью, равной скорости поедания бутербродов голодным человеком. И если в какой-то момент включиться в этот наворот, можно с легкостью увлечься.

Кстати, о бутербродах. Именно в этой картине мелькнуло название для статьи. На что походит пространство этого почти rondo apofeozo на тему тел, одни из которых то и дело падают на другие и, наоборот, сплетаются рогаликами и проделывают это с простотой неимоверной? Так рукой компетентного кулинара набрасывается эскиз (вместо обеда) бутербродного стола.

В «Супермегерах», суперпародии на супер-голливудские полупорнографические картины, самое любопытное то, как режиссер демонстрирует в картине Америку, которая is fucking везде и без конца. Именно «трахающуюся» Америку, а отнюдь не занимающуюся любовью или falling in love. В машине и в реке, на полянке и на лужайке, на общем плане и на крупном, вид сверху и из-за угла. Монтаж все ускоряется... Погибшая Supergirl появляется в самых неожиданных точках Америки и is fucking... горой. Тела всех героев, главных и второстепенных, «с легкостью мыслей необыкновенной» (бедный Хлестаков! вместе с теми бедными прерафаэлитами!) — в «бутерброды» ать-два!..

Представлен в программе и объект издевки Мейера — классический кич «Земные девушки легко доступны» Джулиана Темпла.

«Синий бархат», режиссер Дэвид Линч

С вдохновением «мыльной оперы» приключения двух маникюрш вокруг трех космических пришельцев демонстрируют уровень, до которого массовая поп-культура за двадцать лет *сексплуатации* довела «экспансию свободы» (довела она много раньше, но лента снята в 1988 году).

Разнузданные в своем черном веселье «бутербродные» «Супермегеры» демонстрировались в финале программы, ставя на радость почтенным прихожанам кинотеатра

«Москва» жирную точку. А открывалась ретроспектива сентиментальной ретролентой под брутальным названием «Грубые ласки». Брутальным, хотя фильм «совсем про другое».

Тут — размышления о коде дозволенного. Картина построена на двух параллельных пластах: известные деятели американского искусства, которые в 50-е прощались с отрочеством, вспоминают перед камерой о своем сексуальном самочувствии тридцать лет назад, когда они были закомплексованными подростками.

Скажем, один из крупнейших поэтов-битников Ален Гинсберг беседует с автором скандальных модернистских романов Уильямом Бэрроузом о том, «как же они мастурбировали в 1951-м», и о том, что «в лапании был свой кодекс».

Второй пласт — выстроенные в своеобразный ложно идиллический киноконцерт фрагменты молодежных фильмов тридцатилетней давности, киношлягеров, снятых до попрания «кодекса Хейси». Нисколько не подчеркивая зазор между «куртуазными» отношениями, дозволенными кинематографом, и реальной жизнью подростков, авторы ненавязчиво иронизируют над уловками «строителей» общественного сознания. Эти уловки следующее десятилетие развеяло в прах...

Сексуальная революция, восстанавливая status quo индивидуального сексуального сознания и поведения, не могла обойтись без экстремизма. Свобода, приходящая на смену консервативному режиму, всегда явление агрессивное. И — рано или поздно — человечество, которое то Одевается, то Раздевается, доходит до очередного кризиса в этом процессе; а вот и те, кто не чувствует себя комфортно в ситуации этого кризиса.

Об этом — фильм Стивена Содерберга «Секс, ложь и видео», указавший на начальную точку противонаправленного вектора. Возникший в эпоху «неоконсерватизма»

«Секс, ложь и видео», режиссер Стивен Содерберг

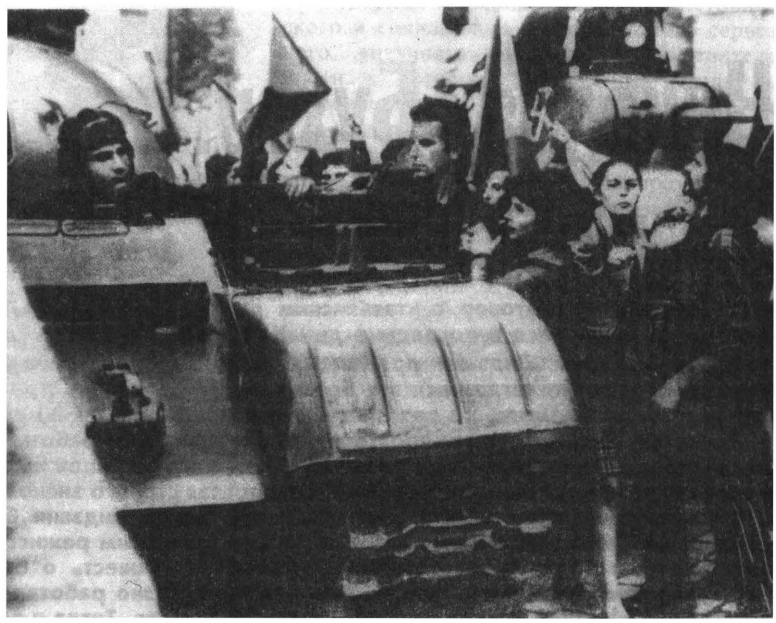
разговор здесь идет о нравственности внутри сексуальных отношений, о проекции традиционных общегуманистических понятий (честь, совесть, свобода, равенство, братство...) на композиции сексуальных эмоций.

Фильм поначалу похож на вторую супругу Сомса Форсайта: слегка чувственный, слегка в рамках, слегка. Но постепенно в картине проявляется драма. Молодые, респектабельные, прелестно-буржуазные супруги. Он имеет любовницу — сестру Жены. Та — художница, служащая официанткой, богемна, по натуре — экстраверт. Супруга, напротив,— интраверт, занимается домом и консультациями у психоаналитика. И вот появляется школьный друг Мужа, коллекционирующий видеоисповеди об интимных переживаниях представительниц противоположного пола. В свое время он был влюблен и считал недостижимым предмет своих чувств. И, видимо, решив как-то отметить принципиальность своей позиции, не считающуюся с «ве-

ком на дворе», занялся «видеовуаризмом» — сберегая свое эмоциональное «я», блюдя его в «чистоте». Непосредственностью и откровенностью своего выбора Друг серьезно задел Супругу. В момент психологического «разоблачения» перед видеокамерой, она, рассказывая о том, что ей всегда было в невинно-супружеской постели «в общем таксяк», осознает, что ее собственная «чуждость» сложившейся сексуальной традиции аналогична псевдоимпотенции исповедника. ступают в финале фильма псевдофригидная партнерша и псевдоимпотент, объединяясь в истинно свободную пару в царстве тотального адюльтера.

Картина из поздних 80-х, встреченная многими на фестивале недоуменным разочарованием, завершила смысловую виньетку, став антитезой лентам «волны», лентам 60-х.

P. S. Вообще-то сейчас проявления



«Невыносимая легкость бытия», режиссер Филипп Кауфман

Словом, не иначе как пресловутая сексуальная революция вывернула наизнанку викторианские запреты, во времена которых «общественное мнение гласило, что женщина по своей природе не может испытывать оргазма — и когда каждую проститутку обучали симулировать»[1] его. Мысль о том, что «порядочная, благовоспитанная женщина, унижая себя в угоду мужской плоти, сама не может получать удовольствие», впоследствии была изъята из обихода. Но на смену диктату замкнутости ("lady doesn't move") пришел диктат полной открытости ("free love"). Именно против этого диктата и выступают в финале фильма псевдофригидная партнерша и псевдоимпотент, объединяясь в истинно свободную пару в царстве тотального адюльтера.

Картина из поздних 80-х, встреченная многими на фестивале недоуменным разочарованием, завершила смысловую виньетку, став антитезой лентам «волны», лентам 60-х.

P. S. Вообще-то сейчас проявления «чувств-с» скоропостижно меняются — СПИД. Думаю, изменится все — и нравственность, и мораль внутри интимной практики; изменится «как», «что», «куда», «зачем»... И это «все» себе представить трудно. На фестивале мелькнул фильм о СПИДе — «Чак Соломон», рассказывавший о калифорнийских "gaymen" — людях, «вышедших за пределы своей сексуальности» (как определил их режиссер картины Марк Юстис), и призывающий общество не отворачиваться от «новых прокаженных» — неизвестно, кто будет следующим,— все «под стрелой».

Для нас эта проблема пока еще представляется несколько умозрительной, слегка экзотичной. Впрочем, кто знает, как далек тот день... Зрители покидали зал после сеанса в глубоком молчании.

[1] Цит. по: Фаулз Д. Подруга французского лейтенанта. М., 1985.

Интервью «ИК»

Карло Лидзани

Последняя ночь Николая Бухарина

Беседу ведет и комментирует Г. Богемский

Этот дружеский разговор с итальянским режиссером Карло Лидзани начался в июне в Риме, а закончился в последние дни XVI Московского международного кинофестиваля, на котором Лидзани представил свой недавний фильм «Дорогой Горбачев». Режиссер любезно согласился эту беседу опубликовать на страницах «ИК» — журнала, хорошо ему знакомого, не раз писавшего о нем и его фильмах.

Домой к Лидзани в его просторную, удобную для работы, обставленную без излишней роскоши квартиру, где он живет с женой-художницей и двумя взрослыми детьми, я пришел не как дотошный журналист, а на правах старого знакомого — наше знакомство и переписка восходят еще к тем временам, когда Лидзани был одним из молодых «отцов» неореализма. Он был тогда не только известным режиссером — постановщиком антифашистских фильмов «Опасно: бандиты!» и «Повесть о бедных влюбленных», но и боевым кинокритиком и киноведом, а также активно работал как сценарист, участвуя в создании фильмов других режиссеров-неореалистов. Тогда я перевел вышедшую у нас в 1956 году его книгу «Итальянское кино», до сих пор служащую не одному поколению наших кинематографистов в качестве учебника истории киноискусства Италии. И сейчас разговор с Лидзани я начинаю с приятного сообщения о том, что в издательстве «Искусство» на выходе большой сборник «Киномысль неореализма», в котором важное место занимают его теоретические статьи сороковых годов.

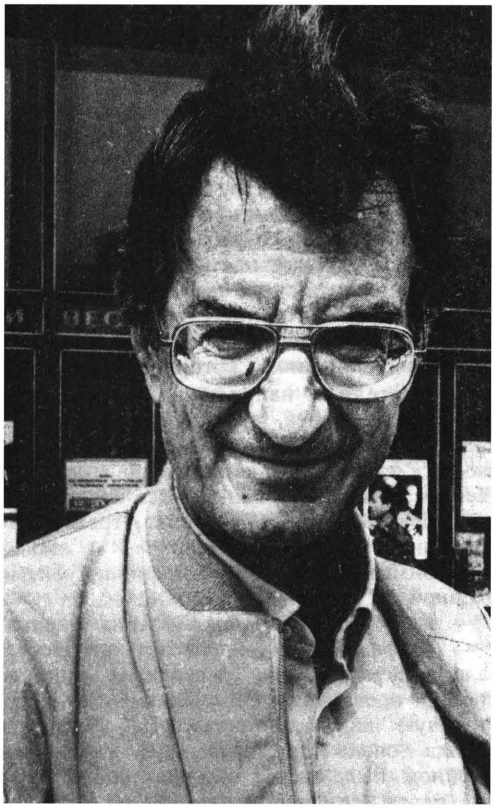
— Боже мой! — восклицает Лидзани.— Как давно это было — я тогда еще не знал, что стану режиссером, меня равно привлекала политическая борьба и литературная деятельность, и я разрывался между работой в молодежной организации компартии, сочинением сценариев, сотрудничеством в киножурналах «Чинема» и «Бьянко э неро» — вокруг них сложилась большая группа антифашистски настроенных молодых кинематографистов, давших жизнь неореализму.

— Ты еще успевал и сниматься?

— Да, нередко друзья по римскому Экспериментальному киноцентру, где я учился, приглашали меня участвовать в их фильмах. И постепенно кино — критика, сценарии, документальные ленты — полностью захватило меня, и в 1951 году я снял свой первый художественный фильм...

— ...«Опасно: бандиты!» Он, по-моему, ясно определил направленность всего твоего дальнейшего творчества, которое, говоря сегодняшним языком, было и остается политическим.

— Да, конечно, преобладающий мотив большинства фильмов — от «Опасно: бандиты!» до «Площади Сан-Бабила» — исследование природы старого и нового фашизма, обличение его во всех ипостасях... Но я никогда не ограничивал себя каким-то единственным жанром или видом кино.



Карло Лидзани.
Фото Ю. Федорова

Уж если быть реалистом, то художник должен отображать жизнь со всех ее сторон, во всех ее проявлениях...

И Лидзани с юношеской живостью вскакивает из-за стола, прерывая обед — в свои 72 года он худощав и строен, по-молодому элегантен в джинсах и спортивной рубашке — и, наклоняясь к видеомагнитофону, мгновенно находит нужную ему кассету среди кассет со всеми его фильмами, а их выстроилось в ряд штук тридцать...

— Не все помнят, например, что я обращался также не только к экранизации литературных произведений («Повесть о бедных влюбленных» по роману Васко Пратолини — фильм, принесший мне известность) или детективным сюжетам (фильмы типа «Бандиты в Милане», пользовавшиеся широкой популярностью у зрителей), но даже и к жанру комедии. Так, например, я открыл для кино знаменитого впоследствии комедийного актера и комедиографа Дарио Фо. Жалко, что советские зрители не могут судить о моих комедийных и детективных лентах...

— Твои «исторические» фильмы о недавнем фашистском прошлом — такие, как «Веронский процесс», «Муссолини: последний акт», «Горбун», «Золото Рима», и ленты о знаменитых бандитах, и экранизации — «Повесть о бедных влюбленных», «Возлюбленная Граминьи», «Фонтамара» — все в той или иной мере несут в себе политический заряд, содержат элементы исторического и социального анализа — того серьезного, «научного» подхода к действительности, к которому некогда призывали вы, неореалисты...

— Да, поэтому некоторые критики называют мое кино не только политическим, но и дидактическим. В позапрошлом году в Ассизи состоялся симпозиум, посвященный моему творчеству, и была устроена ретроспектива моих фильмов. Выступая там, я признал, что я несостоявшийся политик... Еще работая вместе с Энрико Берлингуэром в руководстве Итальянского фронта коммунистической молодежи, я понял, что у меня для профессионального политика-революционера недостаточно терпения... Я высказал в Ассизи также свое заветное желание: создать монтажный фильм, состоящий из хронологически расположенных фрагментов моих лент о Сопротивлении и фашизме. Быть может, получилась бы поучительная история Италии в зрительных образах. Я всегда стремился запечатлеть в своих фильмах переломные моменты истории, пусть это будет всего лишь отдельный эпизод, но отображенный хроникально, «по горячим следам»... Исторические выводы, обобщения оставим другим, тем, кто придет после нас...

— В «оперативности» итальянского политического кинематографа, по-моему, проявляется не только профессионализм, но и высокий уровень политической мысли. И теперь вы, итальянские кинематографисты-коммунисты, задолго до своих советских коллег обратились к драматическим событиям нашей истории, проявив к ней большой такт и пиетет. Я имею в виду телефильм Дамиано Дамиани «Ленин... Поезд» о возвращении Ленина из Цюриха и, конечно, твой последний фильм «Дорогой Горбачев» о трагической судьбе Бухарина.

— Мною руководило прежде всего стремление рассказать как можно проще и доходчивее молодым итальянцам об этом деятеле, о преступлениях сталинизма, о восстановлении справедливости, что стало воз-

можным только благодаря перестройке и деятельности Горбачева. Думается, что такие фильмы необходимы и для вашей, советской молодежи, которая, наверно, знает обо всем этом немногим больше итальянской. Пусть это всего лишь один факт, но из таких отдельных фактов, судеб, трагедий складывалась История.

— Расскажи, как и когда тебе пришла мысль сделать этот фильм.

— Фигура Бухарина в Италии в последние годы вызывала немалый интерес. Еще в 1980 году состоялась научно-историческая конференция, созванная Итальянской компартией, посвященная его трудам и деятельности, а в глазах итальянских коммунистов Николай Бухарин уже давно реабилитирован. Мысль о фильме пришла неожиданно, когда в ноябре 1987 года я прочел в итальянской печати перевод из «Огонька» — отрывок из воспоминаний Анны Лариной и беседу с ней. Тогда я узнал о письме Бухарина — его политическом завещании, которое Ларина пронесла сквозь годы. Вместе с драматургом Аугусто Дзукки мы принялись за работу. Я прочел многие работы Ленина о нэпе, статьи самого Бухарина, перечитал новыми глазами «Краткий курс», с которым впервые познакомился еще во время подполья в годы войны. Меня так захватила тема, что я даже не успел достаточно обдумать стилистические проблемы, форму будущего произведения. Единственное сомнение, которое у меня возникло: могу ли я, итальянец, браться за русскую тему? Но универсальный, общечеловеческий характер темы — проблема справедливости в социалистическом государстве — подсказывал мне продолжать работу. Сталин не только решил физически уничтожить Бухарина, но и потребовал от него, как от Рубашова в «Слепящей тьме» Кёстлера, пойти на последнюю жертву: позволить оклеветать себя и убить во имя партии, социализма... Кроме того, меня сразу привлекла одна деталь: само место действия. Как видно из воспоминаний Лариной, последняя ночь перед арестом Николая Бухарина — то есть время действия задуманного мною фильма — та трагическая ночь с 27 на 28 февраля 1937 года, когда Бухарин просил молодую жену запомнить его политическое завещание,— прошла в той самой квартире, которую уступил им Сталин после загадочного самоубийства своей жены. Как тесно сплелись в один клубок события и мотивы личные и политические!..

Сперва мы предполагали написать сценарий телефильма или телепостановки, затем появился на свет вариант в виде театральной пьесы и только потом — сценарий кинофильма.

— Я читал об успехе этой пьесы на итальянской сцене.

— Да, пьеса имела хорошую прессу. Главную женскую роль, как и в фильме, исполняла Фламиния. Мы не стремились к портретному сходству с Анной Лариной. И не старались скрыть театральную первооснову произведения: это «театр двух актеров», в котором главное — психология двух действующих лиц, нюансы их отношений. Однако в фильме присутствует и чисто кинематографический элемент «саспенса» — тревожное ожидание, которое должно держать зрителя в напряжении: стук поднимающегося лифта, шорох подсовываемой под дверь анонимной записки, неожиданный звонок, столь же неожиданно гаснущий свет, резкий плач ребенка... Все это призвано передать атмосферу страха, тревожного ожидания ареста. Метафоричен и эпизод с любимым лисенком Бухарина, убитым охраной по чьему-то приказанию.

— Как восприняла фильм Анна Ларина?

— Впервые она увидела его на фестивале в Венеции, где фильм был удостоен премии президента Республики «За общественную направленность». На фестивале царила очень дружественная атмосфера, Лариной был оказан самый теплый прием, перед ее личностью все мы вместе с нашим фильмом отошли на второй план.

Ларина не сразу поняла, что перед ней — стремящееся к доходчивости, к массовости художественное произведение, а не историческое исследование, не документально точная реконструкция подлинных фактов. В частности, у нее внутренний протест вызывало то, что я намеренно погрешил против исторической правды: показал Анну еще слишком наивной, слишком верящей в непогрешимость Сталина и его окружения, которых, как полагала моя героиня, Бухарин с присущим ему умом сумеет убедить в своей невиновности. Несмотря на свою молодость, Ларина и тогда уже достаточно хорошо понимала весь трагизм и опасность положения. Но это позволило мне создать драматический конфликт между зрелостью, глубиной оценок Бухарина, его безнадежным отчаянием и наивной восторженностью, оптимизмом его юной жены, не сразу приходящей к страшному прозрению.

Были в тексте и некоторые «допущения» — намеки на «романтические» обстоятельства: возможно, Сталину тоже нравилась молодая женщина и он ревновал Бухарина к Анне, видя в нем своего со-

перника решительно во всем... Но главным для меня, разумеется, было показать героизм Анны, которой долго не удается запомнить трудный текст послания Бухарина к потомкам (именно потому, что она еще не верит в необходимость выучить это письмо наизусть, надеется на счастливый исход). Лишь после, осознав правоту мужа, она держит текст письма в памяти долгие годы тюрьмы и ссылки, донеся его до наших дней, добившись реабилитации дорогого ей человека.

Прошло какое-то время, и Анна Михайловна Ларина приняла полностью мой фильм, даже говорит, что я многое правильно угадал — например, что она в юности любила музицировать. (Добавим, что после просмотра в Москве на XVI МКФ Анна Михайловна, обращаясь к зрителям в зале, сказала, что чем больше она смотрит этот фильм, тем больше он ей нравится. И она горячо выразила свою благодарность итальянскому режиссеру.— *Г. Б.*)

— Чем вызвано участие в фильме американского актера и почему фильм снимался на английском языке?

— Харви Кайтл — известный американский актер, очень профессиональный, внешность его мне сразу показалась очень подходящей для роли Бухарина. Замкнутый, немногословный, ответственно относящийся к делу, он сказал, что мало знаком с советской историей, и сразу же принялся за книгу Стивена Коэна о Бухарине. Мне кажется, что мой выбор оказался удачным. Что же касается английского языка, в Италии на нем ныне снимается много, если не большинство, фильмов, и — как ни парадоксально — их потом дублируют на итальянский. Англоязычный кино-, теле- и видеорынок самый большой, а американцы иностранные фильмы дублировать не любят.

Затем Лидзани поделился со мной некоторыми сомнениями относительно названия фильма. Годится ли итальянское название «Дорогой Горбачев» для московского фестиваля? Не звучит ли оно несколько фамильярно? Может быть, как-то изменить название фильма? Например, просто «Письмо Горбачеву»? (Под этим названием фильм и показывался на фестивале в Москве, а подзаголовок «Дорогой Горбачев» значился в скобках.— *Г. Б.*) Кроме того, название «Письмо Горбачеву» приобретает более широкий, более богатый смысл: это и письмо Лариной, это и послание Бухарина, дошедшее до наших дней!

●

Через несколько дней после нашей беседы в Риме Лидзани передал мне текст пьесы «Дорогой Горбачев» для возможного перевода — ему очень хочется, чтобы советские зрители увидели это произведение и на экране, и на театральной сцене. Что же, желание вполне законное, тем более что пока советские драматурги оставляют поле деятельности в области политической пьесы почти свободным...

Интервью «ИК»

Адам Михник

Новое польское русофильство

Беседу ведет и комментирует И. Рубанова

Он ворвался на фестиваль, как метеор: неожиданно, стремительно и ярко. Прибыв на одно из бесчисленных политологических бдений, во множестве совершающихся сейчас в нашей столице, и еще в аэропорту прознав, что как раз в этот час проходит пресс-конференция А. Вайды, он прямиком явился в «Киноцентр», проплутал в лабиринте его этажей и коридоров приблизительно столько же, сколько ехал из Шереметьева, и появился в зале в момент, когда смолкали последние аплодисменты Мастеру. Когда организатор и ведущий пресс-встречи Б. Берман приветствовал Михника, тот с выражением, непередаваемо совместившим возбуждение, удивление и некое остаточное недоверие, сказал по-русски: «Я первый раз в Москве». Этот факт воспринимался фантасмагорией не только самим гостем. Из зала спросили: «Как получилось, что всего восемь месяцев назад, когда Вайда пожелал вместе с вами приехать, чтобы участвовать в московской ретроспективе своих фильмов, и Союз кинематографистов СССР направил вам приглашение, вам было категорически отказано в выезде польскими властями и вы были нежелательны для властей советских? А сегодня вы здесь, воодушевленный, радостный...» — «...и не под конвоем,— продолжил Михник.— Мы живем в дни, когда перемены несутся вскачь. Моих знаний историка не хватает, чтобы припомнить, были ли когда-нибудь в прошлом такие динамичные времена. В ноябре, когда вы здесь смотрели «Человека из железа» и «Дантона», я был враг, подрывной элемент и вообще уголовный тип. Теперь я депутат сейма, главный редактор весьма популярной «Газеты Выборчей». Теперь мое положение мне самому иногда кажется не вполне моим».

Через несколько дней Вайда и Михник, придя в ПРОК на встречу с народными депутатами СССР, были приглашены занять места в президиуме как тоже народные депутаты, избранные в своей стране в результате преобразованной процедуры выборов. Очередной номер «ПРОКламации» вышел с обложкой, на которой Б. Н. Ельцин и А. Михник пожимали друг другу руки и при этом вовсю друг другу улыбались.

К новому положению вещей привыкать приятно, но не очень легко. Я еще и сегодня, видя под очередной корреспонденцией из Польши подпись *Л. Топорков,* на всякий случай быстро пробегаю материал глазами, дабы убедиться, что перед именами Валенсы, Мазовецкого, Куроня, Михника, Вайды отсутствуют привычные клейма «антикоммунист», «антисоветчик», «проектировщик демонтажа социализма», ну, и конечно, «агент» разнообразных нехороших учреждений за океаном. Разумеется, не один Л. Топорков костерил нечестивцев. Старались и другие, о чем не следовало бы забывать: люди, способные перестроиться по мановению начальственной палочки, едва ли не опаснее тех, кто никогда не поступается «принципами», замешанными на крови миллионов.

Нам, погруженным в заботы многострадального отечества, часто недосуг, да и невдомек уразуметь, что происходящее с сопредельными народами сказывается и на нас — иногда прямо, часто опосредованно. Сопредельные народы, в свою очередь, не имеют ни малейших сомнений по поводу нашей роли в их жизни. Некогда это хорошо понимали

и наиболее проницательные из русских. «Мы за Польшу, потому что мы за Россию»,— не устает повторять слова Герцена его биограф Н. Эйдельман: не может быть демократической России без свободной Польши.

Политическая биография А. Михника — особый разговор. Не мне его вести и не здесь, на страницах кинематографического ежемесячника, его публиковать. Но одного нельзя не сказать, предваряя интервью этого человека. Книги и статьи А. Михника не содержат пропозиций по поводу экономического возрождения Польши. Он не сильно погружен в разработку планов реконструкции государственных структур. В политике, которой занимается Михник, особую роль играет культура. Она не только мерило нравственности происходящего. Ей придан как бы и прикладной смысл: просвещенные политики, культурное общество более защищено от сбоев и деградации, нежели то, которым правят инстинкты и эмоции.

Двадцать пять лет назад от письменного стола, из студенческой аудитории А. Михника вытолкнула в политику потребность защиты человека — его личного достоинства, его гражданских прав, его права на свободную реализацию своих умений, способностей, наконец, призвания. Правозащитная деятельность стоила ему восьми лет тюрьмы (из сорока трех прожитых).

«Слушай,— сказал он, когда мы уговаривались об этой беседе,— мне абсолютно не хочется говорить о чистой политике — о выборах, правительстве, президенте, сколько и какие партии нужны нам. Я постоянно читаю «Искусство кино», выписываю его, и я хотел бы поговорить о том, что, по-моему, должно интересовать читателей журнала,— об участии культуры в ныне происходящем». «Идет,— ответила я.— На пресс-конференции Вайды ты заявил, что выучил русский недавно, только в перестройку. До того, как и многие твои сверстники, не хотел знать этот язык. Первой книгой, прочитанной в оригинале, стал для тебя «Архипелаг ГУЛАГ». Вот с этого и начнем».

●

Когда мы встретились для разговора, я спросила, неужели на самом деле до 1985 года русское, Россия оставались для него лишь объектом неприятия? «Нет, конечно»,— ответил он.

Адам Михник. В том, что касается отношения к России, у моего поколения сложный опыт. С одной стороны, в нем присутствует страх, а с другой — завороженность великой литературой. Отсюда весьма частая кар-

тина: те самые люди, которые боролись против того, что приходило отсюда в качестве вменяемой пропаганды, с упоением слушали с магнитофонных лент песни Окуджавы, Высоцкого, Галича.

Есть нечто такое, что я для себя называю тайной русского слова. Здесь, уверен, даже наилучший переводчик бессилен в главном. Потому что русская литература во всем своем смысловом объеме, во всем своем блеске существует только на родном языке. Особенно, разумеется, поэзия. Звук, мелодия, музыка — тот, кто не выучил русский, никогда этого не услышит, не поймет, не насладится. Но тут еще вот что: этого может не услышать и русское ухо. Я с удивлением наблюдал такое не раз.

Интерес моего поколения к России прошел как бы несколько этапов.

Первый связан с вашими шестидесятниками, о которых так много пишется на страницах «Искусства кино». Появление у нас стихов Евтушенко, Вознесенского, новомирской прозы, песен Окуджавы было воспринято как открытие. После сухомятки кондового соцреализма вдруг оказалось, что русское слово может быть совсем другим, что оно способно выразить современность и так, как ее понимает новое поколение русских писателей и поэтов, и близко к тому, как ее воспринимаем мы. Это открытие поддержало и советское кино. «Сорок первый», «Баллада о солдате» Чухрая, «Летят журавли» Калатозова. Знаю, что они сделаны еще в 50-е годы, но мое поколение жадно смотрело их. Так продолжалось до 1963 года — до «Чистого неба». Эту картину в Польше уже широко

не показывали. Уже начиналась сортировка на то, что нам следует смотреть и читать, и на то, что мы — упаси Боже! — не так вдруг поймем. В 70-е годы эта сортировка превращается в основной принцип культурной политики и касается уже не только литературы, театра, кино из Советского Союза. Вред, который посеял этот «принцип», известен. Я его и по себе знаю.

Но вернусь к динамике восприятия молодыми — тогда молодыми — поляками культурной России. В 60-е годы явился Солженицын, позже Шаламов. Это уже не было приятное удивление. Это было потрясение. Повторяю, я веду речь о поколении, к которому принадлежу. В середине 60-х годов я был студентом. Тогда же началось мое участие в политике. Это получилось само собой. Я человек общительный, компанейский. Польское студенчество 60-х годов было заряжено общественной энергией. Оно не могло скрывать своей тревоги, видя результаты компромисса, на который пошли старшие поколения. И вдруг «Один день Ивана Денисовича», «Колымские рассказы»! Какой укор годам молчания! Какая человеческая трагедия и какое достоинство!

Но вскоре пошло-поехало. Процессы, гонения на диссидентов, разгромы выставок, разгул цензуры, выталкивание людей с родины — обо всем этом мы знали. Знали, что и нас все это не обойдет. Ну, а с августа 1968 года — страх, который у поляков — такова традиция, почитай наших романтиков — всегда оборачивается ненавистью к тем, кто этот страх порождает.

И. Рубанова. И ваше молодое русофильство сметается русофобией?

А. Михник. Но между ними сохраняется скрытая связь. Послушай, вы здесь должны понять: то, что вы воспринимаете как ненависть поляков к России,— это в очень большой степени оборотная сторона сервилистского русофильства начальства. Люди, которые ежедневно в соответствии со своим служебным положением клянутся в пламенной любви к Советскому Союзу, ненавидят его, потому что боятся. Пророссийский сервилизм есть дитя страха. Те же, кто не боится, кто годами открыто говорил, что думает о сталинизме, о режиме Брежнева, те не испытывают ненависти к вашей стране. Вроде бы не положено говорить о себе, но мне легче ссылаться на собственный опыт. Всю свою жизнь я не выносил системы казарменного социализма, который торжествовал здесь, у вас. Но также всю жизнь я любил Россию, зачитывался русской литературой. Я всегда хорошо себя чувствовал в обществе русских, легко находил с ними общий язык. Я даже думаю, что совершенно непонятный, но очень притягательный для Запада образ русского интеллигента, с его чувством своей исторической миссии, с его особым этическим самосознанием перекликается с типом польского интеллигента, хотя, безусловно, между ними существуют немалые различия. Потому-то при всей сложности исторических и нынешних государственных отношений нам легко понимать друг друга, что, согласись, так спонтанно и полно проявилось в сентябре прошлого года на нашем совместном симпозиуме по поводу «белых пятен» в истории взаимоотношений России и Польши. Хотя я полагаю, что русская культура, литература известны в Польше лучше, чем польская здесь.

И. Рубанова. К сожалению, это так.

А. Михник. Это результат не только того, что у нас не было своего Достоевского, или Толстого, или Чехова. В этом вопросе есть наша недоработка: мы как-то не постарались приковать к себе внимание. Между тем ведь есть, есть чем.

И. Рубанова. Я думаю, ты не там ищешь объяснение этой диспропорции. Чтобы не парить в слишком свободных обобщениях, поясню свою мысль на конкретном примере. Обратимся к русской судьбе поэзии Мицкевича, о котором как раз в эти дни в связи с фильмом «Лава» не столько говорят, сколько хотят что-нибудь узнать. Очень поучительная и наглядная судьба. Если ее, конечно, знать. В 20—30-е годы прошлого века каждое, настаиваю, каждое произведение Мицкевича тотчас же становилось известным культурному обществу в России. Если не успевали перевести, читали по-польски. Стихи изгнанника, строптивца, диссидента переводили лучшие поэты. Вместе с Радищевым, Грибоедовым, Пушкиным польский поэт оказался в числе первых авторов «самиздата». Постепенно Мицкевич оттеснялся из поэтического обихода русских людей. Его еще читало жертвенное поколение революционных демократов и народовольцев. Но сейчас культурный человек из всего наследия поэта знает у нас разве что «Воеводу», «Будрыс и его сыновья», переведенные Пушкиным, да кое-что из Крымских сонетов. Традиция цензурования литературы, резко выражающей свои позиции по поводу польско-российских отношений, старая и крепкая. Ее преодолеть крайне трудно. Она уже успела расползтись на другие области — на театр, живопись, кино. Особенно кино. Впрочем, об этом лучше не заводить разговора. Он далеко нас уведет.

А. Михник. Да, пожалуй, то, о чем ты говорила на примере Мицкевича, и есть главный узел проблемы. Можно, например, задаться вопросом: что для русских значит Выспянь-ский?

И. Рубанова. Он для нас не существует. Увы.

А. Михник. А почему? Да потому, что и в русской литературе, и в польской сокрыт взаимный вызов. Поляки не могут согласиться с образом Польши и поляков, созданным Достоевским. У русских те же трудности с восприятием того, как они выглядят у Мицкевича и Выспяньского. Я думаю, это следует уразуметь, потому что нам с этим жить. Это как груз, который тащишь на спине. Нельзя делать вид, что груза нет, но недостойно быть вечными пленниками этого старого багажа.

После 1968 года, после Чехословакии, когда в Москве одержали верх самые реакционные силы, в Польше был создан определенный негативный стереотип России. Сейчас, когда я размышляю об этом, мне представляется, что создалось нечто, напоминающее николаевскую реакцию после 14 декабря. Да, целых семнадцать лет реакции. Но так же, как при николаевском режиме жили и работали Белинский, Грановский, Гоголь и все те, кто позже создал климат послесевастопольской «оттепели», так и сейчас в течение всего этого проклятого семнадцатилетия существовала, думала о своем и выполняла свою духовную работу русская интеллигенция. И теперь видны результаты. Нынешний интеллектуальный взрыв в России — феномен, которого в Польше еще не поняли. Понял тот, кто особо интересуется Россией. Я благодарю Господа, что вовремя выучил русский. Сегодня я как бы умнее некоторых своих коллег.

Словом, как только заходит речь о российско-польских отношениях, надо вспоминать о том историческом грузе, которым они придавлены. Нам, полякам, предстоит услышать много трудных и горьких слов от украинцев...

И. Рубанова. ...белорусов...

А. Михник. Конечно. И от литовцев.

И. Рубанова. Здесь, по-моему, несколько иное положение. Литовцы, кажется, предпочитают поляков русским.

А. Михник. Не торопись. В Вильнюсе я спросил у кого-то: «Когда было лучше — при поляках или при русских?» Знаешь, что мне ответили? «При немцах». Ничего, а? Может, конечно, это не ответ, а оценка моего вопроса: каков вопрос, таков ответ. Я это понимаю. И все же своим соотечественникам я в таких случаях говорю: «Побольше скромности, друзья, побольше скромности». Ну и русским предстоит кое-что услышать и от народов своей страны, и от соседей. К этому надо быть готовыми, и через это необходимо пройти.

И. Рубанова. Мы сейчас больше говорим, чем слушаем.

А. Михник. Да, я почувствовал здесь небывалое возбуждение.

И. Рубанова. Поляку, вообще соседу по западной границе, мы, наверное, кажемся эгоцентричными?

А. Михник. Все наши народы эгоцентричны. Это же понятно. Если у человека многие годы во рту кляп, он не может говорить о себе, а только лишь думает, набивая черепную коробку все новыми и новыми мыслями, и мысли эти сплющиваются, скрючиваются от тесноты и духоты, сбиваются в какой-то странный ком, а потом, как только кляп выдернут, он говорит, говорит, говорит о себе, своих страданиях, о том, кто заткнул ему рот. Задача интеллигенции в том, чтобы найти в частном универсальное, чтобы помочь людям пробиться сквозь национальное к всемирному. Эта работа и для вас и для нас. Мы тоже смотрим на все с польской перспективы — не только вы. Вы огромный народ, у вас это понятно, как бы даже естественно, но и особо опасно.

Поделюсь с тобой впечатлением, которое резануло мне по сердцу. Я прочитал два великих русских романа: «Раковый корпус» Солженицына и «Хранитель древностей» Домбровского. Действие первого происходит в Ташкенте, второго — в Алма-Ате. Ни в том, ни в другом ни на единый миг не возникает впечатления, что место действия расположено за пределами собственно России, за ее границами. Солженицын, Домбровский — цвет нации, но и они лишены сознания, что их герои пребывают как бы за границей.

И. Рубанова. Погоди. Ты так ошеломил меня столь неожиданным ракурсом прочтения этих книг, что я даже растерялась. Но согласиться с тобой мне невозможно. И вот по какой причине. Ты полностью опускаешь тот факт, что герои (они же и рассказчики) этих книг находятся в ссылке, далеко от дома. Разве этого там нет — отлучения от дома? И что Заполярье или Колыма для зэка или ссыльно-поселенца — родные просторы с березкой в лучах заходящего солнца?

А. Михник. Ты убедила меня в том, в чем я и раньше был убежден, но, видно, не всегда следовал своим убеждениям: не мое дело в этом плане критиковать другую страну. И поскольку у меня в Польше репутация русофила,— надеюсь, ты не станешь отрицать, что вполне заслуженная? — я, когда ты пылко защищала своих писателей, припомнил слова

Пушкина: он говорит, что любит изобличать свой народ, но не любит, когда к этому присоединяются чужеземцы.

"Я думаю так. В сфере культуры мы должны сделать две важные вещи: оценить прошлое и продумать будущее. Или, говоря словами Игоря Клямкина, понять из какого и в какой Храм мы идем.

И. Рубанова. Это слова не столько Клямкина, сколько Абуладзе. Прошу помнить.

А. Михник. Согласен. Я глубоко убежден, что именно сегодня начинают формироваться советско-польские отношения на ближайшие пятьдесят лет. Это поворотный пункт. И сейчас нужно проявить максимум терпимости, доброй воли, здравого смысла и, я бы сказал, большего воображения, чем мы до сих пор проявляли. Оттого-то так важна роль культуры и искусства. В мире культуры определяющими являются две вещи. Во-первых, информация, взаимный обмен ценностями. Во-вторых, любовь. То есть, нужно всегда знать и безгранично верить в одно: нет в мире большей ценности, чем живой человек. Если ты испытываешь к нему любовь как к ближнему, тогда ты не можешь не понять, что нужно хотя бы на минуту посмотреть на окружающее его глазами. И тогда поляки непременно увидят иные способы проявлять свое национальное чувство, нежели омерзительная практика осквернения русских кладбищ. А русские наконец поймут, почему для нас так важна Катынь.

До тех пор, пока об этом нельзя будет говорить, до тех пор молчание будет ложью.

И. Рубанова. Это так. Спасибо тебе.

Необязательные заметки

Андрей Плахов,
председатель отборочной комиссии XVI МКФ в Москве

В одной отдельно взятой стране...

О том, чего не было на XVI МКФ

Речь пойдет на сей раз не о дефиците европейского сервиса и заокеанских кинозвезд. Речь пойдет о художественных впечатлениях, которые мы не получили, а получить были бы должны. Должны, если бы Московский фестиваль функционировал в других структурах, нежели те, которые мы пытаемся безуспешно преодолеть.

Но сначала частные наблюдения и резюме общего характера.

Одно наблюдение принадлежит Душану Макавееву, впервые посетившему нашу страну. «У вас есть гласность в больших вещах,— сказал он.— Это макрогласность: например, когда дело касается Сталина. Но у вас нет микрогласности: например, попробуйте в гостинице «Россия» узнать, кто в каком номере проживает».

Второе наблюдение принадлежит мне, как-то посетившему пресс-конференцию нынешнего фестиваля. Синхронный перевод плавно тек через наушники на английский и французский языки, но только не на русский. Наш «великий и могучий» гордо несся из уст переводчика через весь зал, сотрясая воздух и растягивая время пресс-конференции. Причина оказалась до гениального проста: отечественным журналистам выдать наушники не рискнули, ибо в их комплект входит дефицитная импортная батарейка. А что, если кто отковырнет...

Связь между общей атмосферой в стране и атмосферой на фестивале прослеживалась — самая прямая или, напротив, обратная, изнаночная, абсурдная, которую иначе и не определишь, как пир во время чумы. Увы, почти никто из советских журналистов, обделенных импортной техникой, этой связи будто бы и не заметил, ею не смутился. Безапелляционный тон статей демонстрировал незыблемую верность авторитарно-застойному мышлению с его зудящей манией одно «воспевать», другое — «разоблачать».

Вчера разоблачали Канн и воспевали Москву, сегодня — наоборот. Даже те, кто в Канне отродясь не бывал. Иные компенсируют недостаток собственного фестивального опыта тем рвением, с каким осваивают жанр скандала, разросшийся на родной ниве. Очевидно, авторы полагают, что чем больше они излили желчи, тем значимее их писания. Впрочем, будем считать, что бум провинциального злорадства — своеобразный этап на пути к преодолению кризиса.

Конечно, в том, что кризис имеет место быть, нет и тени сомнения. А в том, что он разразился именно теперь, нет ничего удивительного. Долгие годы МКФ, пыжась от самодовольства, величаво нес себя как «самый прогрессивный» и «самый гуманистический» форум кинодеятелей на Земле. В Кремлевском Дворце и в концертном зале «Россия» разыгрывался чинный парад номенклатуры и штатных завсегдатаев фестиваля с вкраплением залетных кинозвезд. Несколько элитарных просмотровых точек были столь же дефицитны, сколь и десятки кинотеатров, в которых перед изголодав-

шейся толпой крутились до дыр «жаркие» боевики.

Мыльный пузырь лопнул, и все осталось в прекрасном временном далеке. Нет ни «самого прогрессивного», ни кинозвезд, ни дефицита зрелищ как таковых. Есть — неистребимая, хоть и слегка растерянная, номенклатура, заметно поостывшая к экрану «толпа» и разжиревшая прослойка полукоммерческого-полууголовного свойства. Кино отошло на десятый план, оставив вожделенным лишь место в светской тусовке.

В стране, где негде выпить чашку кофе, а сесть можно, грубо выражаясь, только в тюрьму, все, кто должен сидеть в последней заседали вечером в ПРОКе и в пресс-баре.

При чем здесь пресловутая «десятая муза»?

Что бы ни показывали на экране — эротику, авангард или классику,— зал оставался прохладным. Если только его не согревали киноманы из киноклубов либо просмотр не превращался вдруг в политический митинг: так шло «Письмо Горбачеву» в присутствии А. Лариной-Бухариной.

В этих обстоятельствах, полагаю, ничего бы радикально не изменилось, если бы московскую программу приравнять к каннской или венецианской. Из первой мы не увидели в общем немного: самый существенный пробел — «Иисус из Монреаля» канадского режиссера Дени Аркана. Да еще не лучшие в биографии их создателей «Нью- йоркские истории» (творческий триумвират Аллена, Копполы и Скорсезе) и «Таинственный поезд» Джима Джармуша.

Не увидели москвичи и победившую на прошлогоднем конкурсе в Венеции «Легенду о святом пропойце» Эрмано Ольми — картину столь же благородную, сколь и академичную, очищенную от всякого подобия «прозы жизни». Что от этого изменилось? Поверьте — ничего.

«Каприччио», режиссер Тинто Брасс (единственный фильм, который не был допущен для показа на XVI МКФ по цензурным соображениям)

Те, кому удалось попасть на «Человека дождя», осыпанного «Оскарами» и вдобавок высшим западноберлинским призом, могут засвидетельствовать, что и это не уровень, способный потрясти. А увенчанный каннской наградой дебют Стивена Содерберга «Секс, ложь и видео» (картина остроумная и психологически тонкая) побуждает тем не менее задуматься о том, не вступило ли кино в пору самоликвидации и грустных признаний в собственном бессилии. По мере вторжения в быт новых технических средств кинематограф возвращается либо к хитроумному, но простодушному аттракциону, либо к театру.

Конечно, можно посетовать, что в Москву не попали (несмотря на предварительные заявки и заверения) последние фильмы рекордсменов мирового проката Джорджа

Лукаса и Стивена Спилберга, «Опасные связи» Стивена Фрирса или «Цельнометаллический жилет» Стэнли Кубрика. Можно добавить к этому списку еще несколько ходовых названий — в основном англо-американских лент, можно огорчиться отсутствием «Роджера Рэббита» Роберта Земекиса — технически виртуозного эксперимента с мультипликацией. Но и без них московская программа (если брать ее целиком) по составу имен и престижных фильмов не уступала тому, что удается показать и увидеть на крупном западном фестивале. Однако хотелось бы поставить вопрос иначе.

Прежде всего, какие фильмы стали открытиями именно нашего фестиваля? Таковых, надо признать, почти не было, несмотря на усилия отборочной комиссии облагородить «девственностью» хотя бы конкурсную программу. И дело не только в том, что какие-то из этих лент промелькнули накануне Москвы на фестивале в Мюнхене, а другие прошли в западном прокате. Даже абсолютно новые картины (главным образом из восточноевропейских стран) не прозвучали полновесными событиями, ибо в них отразилась усталость авторского кино, общий кризис индивидуального стиля. Тем не менее смею утверждать, что конкурс не спонтанно, а концептуально выразил реальный процесс, идущий в недрах кинематографа, и в своей совокупности позволил судить о нем именно как о процессе.

Конечно, что до этого нормальной публике, озабоченной куда более практическими проблемами? Прошло время, когда вместо хлеба можно было накормить зрелищами и развить на их иллюзорной почве неподдельный энтузиазм. Даже профессиональным критикам надоело следить за конвульсиями кинематографа. Они легко впадают в гнев и раздражение, забывая, что сами являются частью кризисной ситуации, охватившей и производителей, и потребителей фильмов. Но кризис не означает смерть, что доказывает положение дел на западных кинофестивалях.

Там уже давно объелись и материальным изобилием, и политическим плюрализмом, и полным ассортиментом художественных направлений. Но именно вследствие этого возрос избирательный интерес к различным руслам, по которым исторически двигалось экранное искусство. Эти русла переплетались, высыхали, наполнялись опять. И сегодня фестивальная публика с восторгом смотрит не только модные новинки, но и реставрированного немого «Казанову» с нашим соотечественником Иваном Мозжухиным в главной роли, и восстановленную версию «Лоуренса Аравийского», и «Рыбачьи суда» Грирсона в сопровождении оркестра, и полную (обязательно полную!) ретроспективу Пазолини.

Вот чего мы сроду не видели на Московском фестивале. А ежели бы и видели, то не увидели бы. Ибо фильмы, даже самые прекрасные, теряются в фестивальном хаосе, если нет продуманной, уравновешенной сочлененности всех программ. Если не связаны живыми токами фестивальной сверхзадачи традиция и эксперимент, старое и молодое, интеллектуальное и чувственное, зрелище и «особый взгляд». Если все эти компоненты, обязательные для большого фестиваля, не взаимодействуют между собой, не группируют вокруг себя своих почитателей, не моделируют кинематограф как процесс, а фестиваль — как культурную акцию.

МКФ же пока представляет в основной своей массе запоздалый ликбез и филиал политического клуба. В обновленном «плюралистическом» варианте. Одновременно — по старой доброй традиции — он остается варварским коммерческим предприятием, возможным только в одной отдельно взятой стране, не участвующей в мировом рынке. Валютный занавес, как обнаруживается, поплотнее идейного «железного».

Да, мы не получили нескольких знаменитых в мире картин. Но что сделали с теми, которые получили? Одни фильмы прокатали до полного износа копий, сорвав немалый куш, но так и не изыскав средств для их законной закупки. Другие — не менее знаменитые — вовсе прошли незамеченными, без рекламы, без престижной сцены, без заинтересованной публики. Кто, кроме «друзей кино», видел «Далекие голоса, застывшие жизни»? А «Пелле-завоевателя»?

Так что впору удивляться не тому, чего не было, а тому, что вообще что-то еще было.

Быть может, от любви к парадоксам я остаюсь оптимистом. А может быть, это от отчаянья. Когда кажется, что никому (ни Моссовету, ни публике, ни самим кинематографистам) нет дела до культуры, именно тогда она бывает нужнее всего. Даже нужнее коммерции.

Культура сейчас нужнее всего Московскому фестивалю. Культура его общего замысла и организации, без которой она, культура, не станет и его содержанием.

Постскриптум

Сидни Фэлко

Все, что вы уже давно хотели знать о кинофестивалях, но боялись спросить

Всем известно, что фестивали существуют лишь для того, чтобы под этим благовидным предлогом кинокритики могли отправиться куда-нибудь за границу, задаром наесться, напиться до умопомрачения, наскоро осмотреть ближайшие красоты, позагорать немного у гостиничного бассейна и, возможно, даже увидеть парочку фильмов. Главная же хитрость в том, как проникнуть в эту касту избранных.

Самые-самые — это «большая тройка» (фестивали в Канне, Западном Берлине, Венеции), куда критики, равно как и продюсеры, направляются с единственным желанием доказать, что они еще существуют. Новичкам лучше держаться от этих мест подальше, за исключением, конечно, тех, у кого есть надежные связи или друзья в сфере гостиничного дела. В Канне, например, можно преспокойно оказаться где-нибудь на окраине города и прожить две недели в палатке, но так и не увидеть ни одного фильма. Лучше начинать с какого-нибудь из оставшихся двухсот с лишним фестивалей, которыми усеян весь земной шар, и потом двигаться вверх. А Курфюрстендамм, Корниш и Лидо[1] подождут.

Есть несколько путей проникновения в фестивальные сферы. Самый простой — доступный, правда, лишь очень немногим — стать кинокритиком общенациональной газеты. Тут вы сразу же получаете гарантированный доступ на фестивали «большой тройки». Причем знание мирового кинематографа вовсе не является чем-то обязательным.

Другой путь — вступить в какую-нибудь организацию вроде NFT[2] и выбрать себе наименее изученную область мирового кино. Для начала удостоверьтесь, что вашей темой не завладел какой-нибудь самонадеянный всезнайка, иначе впоследствии могут возникнуть неприятные перепалки. На сегодня свободна эскимосская кинематография, попрежнему открыт вопрос об Албании. Попытайтесь выучить хотя бы несколько слов тамошнего языка, это весьма заметно поднимет ваш престиж, пусть вы в состоянии всего лишь прочитать меню.

Еще один путь — личные контакты. Формы здесь существуют самые различные, но лучшая — это рекомендация друга или любовника, уже вошедшего в доверие к организатору фестиваля. Это может сработать один раз, но дальше вы уже будете предоставлены сами себе. Другой верный способ — им обычно пользуются, когда речь идет о никому не известных странах третьего мира,— это окружить всяческой заботой какого-нибудь кинематографиста, приехавшего к вам на фестиваль, в надежде на то, что, вернувшись домой, он устроит вам приглашение. Пара обедов и время, затрачен-

---

* Фрагмент статьи, опубликованной в английском журнале «Films and Filming» (1988, июль).

[1] Районы Западного Берлина, Канна и Венеции, где располагаются фестивальные объекты.— *Ред.*

[2] NFT (National Film Theatre) — сектор Британского киноинститута, Лондон.

ное на объяснение маршрутов метро, потом окупятся сторицей; но нужно непременно выбрать режиссера, имеющего либо реальную власть на родине, либо племянника в министерстве культуры.

Официальный путь — более длительный. Нужно попасть в список тех, кому посольство рассылает приглашения, регулярно появляться у них на просмотрах фильмов и, улыбаясь, сидеть на утомительных вечерах с коктейлями в обществе дипломатов, полагающих, что Одзу — это шипучий напиток. Игра стоит свеч, только если фестиваль, проводимый в этой стране, предоставляет гостиницу и авиабилет.

Итак, приглашение, наконец, получено. Следующая проблема — деньги. На большинстве фестивалей вам предоставят гостиницу (хотя есть и исключения), но лишь на очень немногих вам преподнесут еще и авиабилет. Если вы — член жюри, тогда никаких проблем; к вашим услугам всегда будут и лимузины, и прачечная, удел же остальных — унижаться как только умеете. Ваши шансы возрастают в зависимости от того, насколько плохо обстоят дела на фестивале с освещением в прессе, и от того, сколько человек до вас отклонили приглашение.

Проведите предварительную работу. Разузнайте, кто финансирует фестиваль и есть ли там лишние деньги. На впервые проводимых мероприятиях любят устроить сенсацию: при шахе Тегеран расщедрился на авиабилеты первого класса для «гостей» и «сопровождающих»; в Маниле при мадам Маркос не поскупились на пышные развлечения. Не забудьте уточнить сексуально-политическую ориентацию организатора фестиваля: в одних случаях предпочитают гомосексуалистов, в других — членов партии с партбилетом в руках. Возможно, придется пойти на кое-какие жертвы.

Итак, наступает великий день. У вас есть билет, вы не забыли получить визу и, может быть, в кармане даже лежит письмо, где говорится, что по прибытии вас встретят. Вы в состоянии, не подглядывая в шпаргалку, произнести имена пяти ведущих режиссеров страны. Но все это лишь незначительные препятствия в сравнении с тем, что ждет впереди.

Если вы, конечно, не совершеннейший затворник по натуре, то почувствуете себя чуть одиноко, не имея никаких знакомых на фестивале. В зале встреч то и дело раздаются приветствия: «Рад тебя видеть, Джон!» или «Я и не подозревал, что тебя тоже пригласили». Британцы особенно преуспели в искусстве поддерживать приятельские отношения *до того* и полностью игнорировать друг друга, стоит самолету приземлиться в Хитроу[3]. Если вы новичок, нужно всем побольше улыбаться: по прибытии вам могут пригодиться связи. Постарайтесь подлизаться к ветеранам фестиваля, но действуйте ненавязчиво, а то они решат, что вы собираетесь похитить их знания.

Возможно, потребуется чуть-чуть наглой лжи, особенно если едешь вместе с завсегдатаями фестивалей. «Никогда не езжу в Канн, там теперь такой цирк!» — полезная фраза. А фразы типа: «Я видел только первые две части» помогут вывернуться в разговоре о режиссере, о котором вы не имеете малейшего представления. Если вы понравитесь гостям, они станут приглашать вас на всяческие неофициальные обеды, которые не попадают в фестивальное расписание, равно как и на спецпросмотры, о которых можно узнать только друг от друга за завтраком. Предложение поставить выпивку первым («Не беспокойтесь, мне потом возместят стоимость») может совершить чудо.

Если вас занесло в какое-нибудь Невероятно Заграничное Место, придется держаться поближе к остальным гостям. Вечера в честь открытия фестиваля покажутся невыносимо скучными, если вас никто не представит, с другой стороны, пренебрегая ими, чтобы после самолета лечь пораньше спать, легко пропустить какой-нибудь бесплатный обед. Некоторые фестивали до того забиты просмотрами, что без компьютера невозможно составить свое расписание, на других же все так разбросано по разным местам, что, бывает, и не встретишься с другими гостями раньше, чем сядешь в самолет на обратном пути. Некоторые проходят в столь расслабленной атмосфере, что главное — выпросить шезлонг, чтобы расположиться в нем у гостиничного бассейна и собраться с силами для того, чтобы вечером появиться в местном греко-романском театре. На таких фестивалях обычно все сводится к перемыванию косточек местным жителям, обсуждению французского контингента и сексуальных склонностей критиков у вас на родине.

Считая теперь себя Одним из Них, через несколько дней вы должны будете доказать свою зрелость. Можно, к примеру, пропустить очередной тоскливый прием и пообедать с друзьями в каком-нибудь тихом ресторанчике, или же с шумом уйти с просмотра,

[3] Хитроу — аэропорт в Лондоне.— *Ред.*

потому что механик (опять!) показывает фильм не в том формате, или даже потратить день на посещение акведука где-нибудь в глубине страны. Вы станете пропускать утренние просмотры и развлекать за ленчем своих друзей рассказами о том, как до поздней ночи пьянствовали вместе с местными кинематографистами (у них дома, чтобы уж наверняка заработать очки). Чрезвычайно важно называть их по именам и вставлять фразы типа «его последний замысел».

Вероятно, не помешают и некоторые намеки на секс, конечно, если вы путешествуете не со структуралистами или западными немцами. Прокатчики, за которых платит фирма, могут себе позволить поить и кормить местных творческих работников, остальным же приходится довольствоваться духовной, но не физической близостью. Если вам действительно приглянулась высокая брюнетка из «Вэрайети» или бородатый карлик из «Сайт энд Саунд», ведите себя осмотрительно.

Лучшим средством скоротать время является Фестивальная Болтовня. Основные ее компоненты: экзотическое место действия, некомпетентная бюрократия, несколько точно вклеенных в разговор знаменитых имен. Канн и Берлин для бесед подойдут, ведь они настолько огромны, что никто не сможет доказать, что вы там не были; Москва и Восточная Европа хороши для басен о гостиницах и паспортах; Ташкент и Уагадугу тоже пригодятся — там почти никто не бывает. Растяните все это минут на пять, сдобрив фразами вроде: «как Иану[4] наверняка известно» (даже если ему ничего не известно). Но если вы не до конца уверены в симпатиях ваших слушателей, избегайте рассказов о том, как кого-то из критиков облили коньяком.

Быстро приближается час подведения итогов. Если даже вы не представляете никакой фестиваль у себя на родине, все равно вы можете принять участие в игре — только потребуется немного лукавства. «Может быть, Брайан это и возьмет, но только если мы вас порекомендуем» или «Мы просто обязаны взять хоть что-нибудь, снятое женщиной»,— такие высказывания тоже годятся.

Наступает вечер приема по случаю закрытия фестиваля. Постарайтесь не упустить последнюю возможность поболтать с организатором какого-нибудь фестиваля и убедить его включить вас в список приглашенных на будущий год. Если вы приятно провели неделю и непрочь снова оказаться здесь, обязательно лично пожмите руку организатору. И любому, кто покажется вам человеком, имеющим хоть какое-то влияние, давайте свою визитную карточку, сопровождая это дежурной фразой: «Если вам когда-нибудь доведется быть в...»

Теперь вы уже хоть и одной ногой, но стоите на фестивальной орбите. Вернувшись домой, напишите несколько красивых слов, разошлите письма направо и налево и принимайтесь изучать, какие еще возможности могут вам представиться в этом году. Теперь вы стали умнее. Теперь вы понимаете, почему одни и те же фильмы, даже если они на редкость бездарны, кочуют с фестиваля на фестиваль; почему не обязательно быть Большой Шишкой, чтобы провести недельку где-нибудь в райском уголке; почему люди, с которыми на родине вы бы ни за какие деньги не захотели оказаться вместе, вдруг на целую неделю становятся вашими закадычными друзьями и почему фестивали не имеют почти ничего общего с настоящим кино. Теперь для вас это уже не имеет значения: отныне вы уже никогда не скажете «никогда».

Перевод с английского М. Теракопян

[4] Мы полагаем, что речь здесь идет об известном английском критике, друге «Искусства кино» Иане Кристи.— Ред.

Точка зрения

Елена Плахова

Почва и судьба

Не первый месяц, да уже и не первый год пресса заостряет вопрос о судьбе наших кинорежиссеров, работающих — временно или постоянно — на Западе.

В одной из газет утверждалось, что Никита Михалков так же органично вписался в европейскую культуру, как столетие назад это удалось Ивану Тургеневу.

Журналистка М. Дементьева опубликовала в «Огоньке» статью «Ваши творческие планы?» (слово «творческие» было набрано латинским шрифтом), полную иронии на предмет увлечения наших ведущих режиссеров совместными постановками.

Кинокритик В. Дмитриев назвал в «Необязательных заметках», напечатанных в «Искусстве кино», фильмы Н. Михалкова, А. Михалкова-Кончаловского и А. Тарковского, снятые за границей, «фильмами-полукровками». А недавно (см. «ИК», № 10) он же с грустью констатировал, что мы — «Науки с Востока», что интерес к нам в цивилизованном киномире чисто экзотического свойства.

Давно созрела тема для обязательных заметок. Ее сформулировал, выступая на пленуме Союза кинематографистов СССР, Кшиштоф Занусси. Он убежден, что при нашей технической бедности и нереальности выхода на международный рынок спасителен путь интеграции, внедрения лучших творческих сил в мировое разделение кинематографического труда. Впрочем, поляки уже давно так и поступают: и Р. Полански, и Е. Сколимовский, и А. Жулавский, и В. Боровчик, и А. Холланд... У нас ситуация другая.

Раньше официальные копродукции были методом поощрения, а самовольный исход части нашей режиссуры на Запад — средством и поводом отлучения ее от отечественной культуры. Теперь, в эпоху перестройки, все внешне изменилось: только ленивый не пытается поработать «где-то там». Но в иерархии ценностей все осталось по-прежнему, окрасившись еще большей дозой лицемерия.

Никому не придет нынче в голову попрекать Эйзенштейна за то, что он ездил работать в Мексику, а Вима Вендерса — за его голливудские постановки. Ведь один из них — почивший классик, а другому мы не указ. Зато, переходя к соотечественникам и современникам, мы, вместо того чтобы говорить о конкретных фильмах и судьбах их авторов, делаем акцент на географической широте съемок и сумме затраченных средств. Кинематографист заранее в долгу, раз «транжирит народные денежки». А ежели пользуется поступлениями более твердой валюты, и это худо.

Так и слышится гневное: почему в пору, когда родной народ переживает сложнейший исторический перелом, взгляды наших кинематографистов направлены на благополучный и процветающий (в другом варианте — бездуховный и загнивающий) Запад? Так и видятся страшные последствия: неминуемая утрата советским кинематографом своего национального лица и вдобавок компромиссы с чуждой идеологией.

●

Начнем с последнего. С идеологии, которая всегда понималась как условие полновесной репрезентативности отечественного фильма. А нередко — и как

индульгенция на возможные художественные несовершенства. Когда индульгенции были отменены, картина кинематографа последних двадцати пяти лет заметно преобразилась. Лучшие фильмы этой эпохи — и трудной, и сравнительно благополучной судьбы — отнюдь не похожи на объяснение в любви обществу, строю, государству. Последней такой лентой, полной чистой и светлой, хотя уже рефлексирующей, веры, осталась «Застава Ильича». После того как хуциевский фильм был подвергнут публичной вивисекции, а кинематограф все больше вгонялся в прокрустовы рамки, поиск художественных идеалов и ценностей устремился в иное русло.

Точки отсчета сохранялись как будто прежние: революция, война, но смысл отсчета ощутимо менялся, подчеркивая драматическое отдаление (не только временно́е) от источников собственной духовной энергии. И наряду с этим сближение со всем тем, чем жило и вдохновлялось мировое киноискусство. Но именно это все чаще и чаще попадало под подозрение.

Чем, положим, не угодила «наверху» чухраевская «Трясина», картина, из коей в здравом уме и трезвой памяти невозможно извлечь иного вывода, кроме того, что гибелен путь предательства своего народа в его страдный час? Да тем же, чем в свое время «Баллада о солдате»: «абстрактным гуманизмом», который нам, патриотам и классовым борцам, не к лицу.

А неореализм — столь человечный и близкий русской традиции, столь щедро напитавший нашу кинематографическую новую волну послевоенного призыва? Ведь и он слыл ругательным словом вроде мелкотемья или мелкобуржуазности. Не говоря уж об экзистенциализме, ядовитую закваску которого обнаружили в «Июльском дожде», в «Дневных звездах». Ох уж и досадила коекому эта «философская придурь»! Мало того что добавила противоречий и без того запутанным киноребусам Антониони и Рене, Феллини и Бергмана (их любили «разбирать» скопом, валя на всех сразу все грехи). Пробралась ведь и в наши родимые палестины...

А «Скверный анекдот»? Приятно ли видеть, как русских людей показывают подобными монстрам из фильма ужасов, да еще среди экспрессионистски завалившихся стен, как в каком-нибудь кабинете Калигари? А «История Аси Клячиной...», где камера фиксирует деревенскую «жизнь как она есть», без всяких поползновений эту жизнь слегка осчастливить? Одна из наиболее рьяных по части идеологии вгиковских киноведок усмотрела в «Чужих письмах» Ильи Авербаха фрейдистские ассоциации и намеки. Час от часу не легче. Нет уж, пускай все эти потоки жизни и потоки сознания льются там, на видавших виды западных экранах или, на крайний случай, у наших друзей-чехов, друзей-поляков, увы, нестойких к разъедающим буржуазным влияниям. Их мы поправим. Сами же мы в своих твердынях крепки и незыблемы, нас не проведешь. А тем, кто дает слабину, есть что противопоставить в ответ.

Противопоставляли не только изделия официозного ширпотреба, себя не окупавшие — ни «у них», ни «у нас». Понимали: нужен коммерческий успех в массах. Сумели-таки, приложив усилия, создать свой рентабельный микро-Голливуд, шедевром которого стал международный шлягер и лауреат «Оскара» «Москва слезам не верит». О нем достаточно сказано, и добавим лишь, что на этой стезе заметно притуплялась бдительность тех, кто уполномочен принимать решения. Допускалась, к примеру, известная фривольность экранных нравов (любовная сцена Алентовой с Табаковым, к тому же адюльтер), даже если это приходилось не по нутру требовательным пенсионерам.

Здесь — не в первый и не в последний раз — сработала причудливая логика со- и противопоставлений. Логика, наверняка казавшаяся ее проводникам чем-то вроде научной диалектики. В принципе нет ничего подрывающего устои в том, что советский мюзикл или мелодрама сделаны по общепринятым во всем мире жанровым моделям. И то, что они ориентированы на широкую массу публики с более чем традиционными пристрастиями, тоже

нормальное явление. Но нет, хотелось вопреки очевидности доказать, что и в этой сфере мы «впереди планеты всей». И вот уже кассовый успех фильма Меньшова трактуют как особый социалистический феномен, чуть ли не подобный легендарной судьбе «Чапаева»!

●

Оценивая фильмы наших режиссеров, снятые на Западе, В. Дмитриев подвергает сомнению саму возможность для художника интегрироваться в другую культуру. (Разумеется, для художника-кинематографиста, ибо он, в отличие от писателя, не может опереться на русскоязычную эмигрантскую издательскую и читательскую среду.) В самом деле: известные нам попытки такого рода чаще всего ущербны — как в сфере авторского самовыражения, так и в другой сфере, которую теперь принято именовать национальным менталитетом.

Однако задумаемся: а не были ли «ущербные» именно по той и другой части некоторые картины тех же авторов, созданные еще на родной почве? Намеренно беру в кавычки слово «ущербны», ибо считаю, что никто не вправе заранее навязывать творцу, что и каким образом он обязан выражать. Себя ли самого, тревоги ли всего человечества или «самые актуальные проблемы, которые волнуют народ», как убеждена М. Дементьева. Не вернее ли предположить, что художники по-разному устроены и к тому же меняются на протяжении творческого пути, умея или не умея сохранить свою доминанту?

Никто не сомневается, что доминантой Шукшина было сострадание русскому человеку, его нескладной судьбе. Трудно, невозможно представить, чтобы Шукшин снимал кино на Западе. Что не исключает общечеловеческого звучания его искусства, ничего общего не имеющего с провинциальными истериками, пытающимися связать его имя с шовинистически понимаемой «русской идеей».

Доминанта Н. Михалкова очевидно другая. Она сродни неуемной стихии игры, карнавальной смене масок. Он ходил и в западниках, и в славянофилах, он адаптировал для нашего кино ретро и вестерн, а для кино западного — определенным образом понимаемый «русский стиль». В «Обломове» он предстал идеологом патриархальности, в «Родне» весьма саркастически обошелся с «корнями», а в «Очах черных» слил Восток и Запад в мелодраматическом экстазе.

Все это может нравиться или не нравиться (либо — одно нравиться, а другое нет), но требовать от этого очень рано сформировавшегося человека, чтобы он стал другим, чем он есть, по крайней мере некорректно. Что касается «Очей черных», и они не выходят из контекста всего, что создано Михалковым, а следовательно, не стали ни лучше и ни хуже оттого, что сняты за границей.

●

Еще одна оппозиция оттеняющих одна другую творческих судеб,— Иоселиани и Тарковский. Последнего не принято подвергать теперь даже тени критики, и можно представить, какой гнев навлек на себя В. Дмитриев в среде поклонников мэтра одной только неосторожной фразой по поводу «Жертвоприношения». Уверена, что обожествление, как и любые формы культа, есть наш не внушающий особой гордости национальный синдром. Но и мессианство самого Тарковского — типично русское свойство, так что снимай он свои фильмы хоть на Луне, результат вряд ли бы изменился. И потому даже такой знаток тонкостей мирового кино, как Дмитриев, не убедит меня, что «Жертвоприношение» — полу-Тарковский — полу-Бергман. Шведский режиссер и в своем мистицизме весьма рационален и уж начисто лишен претензий метафизически влиять на судьбы мира.

Если Михалкова ценят на Западе за раскованность и профессионализм, то Тарковского — за те качества, которыми сами не обладают. Он «вписался в европейскую культуру», будучи и ее порождением, и ее антиподом, со своей экзальтированной духовностью, с «безднами» русского сознания — со всем тем, что со времен Достоевского и пугает, и манит Европу.

Этот «успех» Тарковский, не признанный пророком в своем отечестве, оплатил жизнью.

Между тем другой наш выдающийся режиссер — Отар Иоселиани — достиг немалого со сравнительной непринужденностью. Конечно, «Фавориты луны» не самая значительная его картина, тут и обсуждать нечего. Но надо признать, что ее автор одним из первых пробил брешь в системе административных порядков и сумел еще при прежнем кинематографическом руководстве снять даже не совместный, а именно французский фильм. Пускай это был единичный и, так сказать, штучный пример: Иоселиани есть Иоселиани, к тому же имела значение особая репутация грузинского кино, которая не исключала родственности с южными, латинскими культурами. Автор «Фаворитов луны» так остроумно выстроил мизансцены, пространство, характеры, что оправдал собственное высказывание, согласно которому фильм создает образ не только французского, но и грузинского «общества потребления».

Иоселиани добился во Франции почти невозможного: его, грузина, провозгласили наследником поэтических традиций Жана Виго и Рене Клера.

Впрочем, все это кажется невероятным лишь по причине нашей долгой экономической и культурной изоляции от единой системы мирового кинематографа. Еще в пору Великого Немого миграция творческих работников считалась делом самым обыкновенным. С приходом звука возникла проблема общего языка, но сегодня и она на Западе решена с легкой руки Голливуда. Как по-своему решена в пределах нашего культурного ареала.

Сколько было сказано о феномене наших республиканских кинематографий! Но если не считать Грузии, в остальных, как правило, процесс формировался отнюдь не только представителями «коренного населения». Не всегда и не всем это оказывается по нраву. То и дело приходится слышать сетования, что, мол, не дают ходу «истинно украинскому», «истинно белорусскому» или «истинно казахскому» кино. Нельзя сказать, чтобы и под флагом борьбы за самобытность русской культуры не было поползновений бросить камень в «инородцев». Так что не только в Голливуде, иногда и в родной стране художнику приходится сталкиваться с трудностями далеко не творческого характера, с отношением к себе как к «чужаку».

●

Космополитизация — противоречивое следствие глобальных процессов, происходящих и во всем мире, и в нашей многонациональной стране, и в сфере кинематографа в частности. На нее можно гневаться, но ее нельзя отрицать, ибо она объективна. В открытом, разомкнутом мире идеологические и национальные барьеры рушатся под велением требований цивилизации. Труднее всего, однако, оказывается разрушить их в самих себе.

Вспомним: еще недавно экран всерьез пытался занять нас спором в самолете, задержанном в аэропорту Нью-Йорка, между героями фильма «Рейс 222». Речь шла о наших танцорах, решавших для себя, где жить и работать. Одна из пассажирок делилась с соседом своей рефлексией: почему в других странах право на эмиграцию не подвергается сомнению и не рассматривается как нечто из ряда вон выходящее? И слышала пространный ответ: дело в том, что наша страна — особая. Чтобы сделать ее особой, революционеры проливали кровь, жертвовали жизнью. Так в традиционный спор о судьбе России, с обязательными цитатами из классиков, вмешивался действительно особый, советский менталитет.

Поистине мало кто на свете способен тягаться с нами в навыках и оттенках мифологизации своей почвы. Когда надо, царизм плох, а теперь вот его готовы рисовать чуть ли не в умилительных красках. Россия то тюрьма народов, то родина слонов. Сегодняшний русофил вытаскивает выгодные ему цитаты из Ленина и поносит Троцкого — как будто бы марксизм, с одной стороны, не был экспортирован в Россию, а с другой, именно там не нашел самой благодат-

ной почвы. При всех разговорах об интернационализме реальная идеология прекрасно сжилась с «национальной идеей» в ее шовинистическом варианте.

Сегодня, уже в эру перестройки, мы готовы развеять по ветру некоторые из скомпрометировавших себя мифов. Но готовы ли к тому, чтобы увидеть себя со стороны, взглядом осознающего себя как целостность человечества?

Вспомним, как болезненно переживали мы не так давно американскую киноавантюру с Петром Великим. Не нужно быть пророком, чтобы предсказать куда большие волнения умов, если бы итальянец Серджо Леоне дожил до задуманного им фильма о ленинградской блокаде.

Принято считать, что нас подталкивают к интеграции с Западом в сфере кино прежде всего коммерческие соображения. На самом деле этого властно требует все больше открывающаяся провинциальность нашего кинематографа, который катастрофически теряет шансы быть увиденным и услышанным в мире. По свидетельству руководителей «Совэкспортфильма», по экспертным оценкам того же В. Дмитриева, лишь считанные единицы советских картин имели за последние полтора десятилетия реальный коммерческий прокат на Западе. Публика там скорее знает о перестройке в советском кино из газет, чем из фильмов, которые вовсе не рвется смотреть.

Мы с нашей обретенной свободой интересны заграницe прежде всего как политический, а не культурный феномен. Ничего удивительного: Европа-то опять ушла вперед, на другой виток. Мы только начинаем размежевываться и сепарироваться, а она, не забывая о прелестях национальной почвы, уже строит на старость общий дом. И для нас по-прежнему кощунством звучат слова, принадлежащие еще Гёте: «Отчизна поэтического гения — то доброе, благородное и прекрасное, что не связано ни с какой провинцией, ни с какой страной»[1].

Именно для «поэтических гениев» испокон века — по крайней мере, со времен Чаадаева — в России существовало противоречие «почвы и судьбы». Оно разрешалось каждый раз индивидуально, несмотря на очевидную связь с гибкостью идеологии и политического режима. Сегодня, слава богу, мы стоим на пороге того, чтобы оставить почвеннические амбиции на совести каждого конкретного человека — гения или нет. Общественное же поведение должно регулироваться нормами нормального (простите за тавтологию) государства. Государства цивилизованного и правового, лояльного к выбору способа, посредством которого личность творчески самореализуется.

Когда наши режиссеры гурьбой окружают заезжих чужестранцев с целью «сорвать копродукцию» (об этом замечательно написал Джеймс Ларднер в № 5 «ИК»), наружу вылезает и наша коммерческая беспомощность, и глубина наших предрассудков. Всерьез веря, что творим бескомпромиссно высокое искусство, мы столь же всерьез надеемся продать себя вместе со всеми своими принципами. Но так не бывает: чудеса случаются только в индивидуальной судьбе, а не в оптовой кампании.

Право быть интегрированным в реальный процесс мировой кинокультуры решается жизнью каждого. И в каждой по-своему, в меру отпущенной ей самобытности и духовной энергии, «дышит почва и судьба».

---

[1] Эккерман И. Разговоры с Гёте. М., 1981, с. 443.

Серж Даней

Кинематограф эпохи индивидуализма

Беседу ведет и комментирует Михаил Ямпольский

Серж Даней единодушно оценивается как один из лучших современных кинокритиков Франции. Он начинал в 60-е годы в знаменитом журнале «Кайе дю синема», некоторое время был его главным редактором, затем, сохраняя связи с журналом, стал кинообозревателем газеты «Либерасьон». Мнение Данея играет значительную роль в кинематографической жизни Франции, его статьи обычно отмечены эссеистским блеском и теоретичностью. Тема настоящей беседы — советское кино в контексте мирового кинематографа.

Михаил Ямпольский. Каким представляется феномен советского кино вам, парижскому кинокритику?

Серж Даней. Это кино, имеющее для нас большое символическое значение, но мало нам известное.

М. Ямпольский. А Иоселиани?

С. Даней. Он известен. Иоселиани живет в Париже и сам по себе является *персонажем.* Он смог сохранить все грузинские черты своего характера и снял фильм «Фавориты луны», фильм очень странный. Он снял Париж как если бы это был Тбилиси. Он создал свой собственный образ — грузинского аристократа. Это, конечно, заметная фигура во французском пейзаже. К тому же это настоящий кинематографист. Но мы не ждем, что он откроет нечто совершенно новое для нас. Тарковский открыл нам что-то связанное со славянской духовностью, Параджанов открыл нам некоторые аспекты иконического фетишизма. Иоселиани — нет. Его фильмы скорее — *взгляд.* Один из самых любопытных взглядов, обращенных в последнее время на Францию. Это личность в ее понимании у Монтескье. Иоселиани говорит о том, что такое быть французом. Но, по-моему, в его задачу вовсе не входит учить нас жить, как это беспрерывно делал Тарковский.

Я высоко ценю Панфилова, хотя и считаю, что «Прошу слова» гораздо лучше «Темы». То, что я видел у Шукшина, кажется мне гениальным. Но он умер и не принадлежит к нашему времени. Последним золотым веком кино, с моей точки зрения, были 60-е годы.

Когда я задаю себе вопрос, что знает о советском кино средний француз, то это прежде всего — Тарковский и Параджанов. В обоих случаях мы сталкиваемся с возрождением религиозного сознания. Религия после долгих сражений была изгнана из западного кино. Кроме того, и у Параджанова и у Тарковского мы обнаруживаем возрож-

дение живописи и фотографии. Что такое Параджанов, как не перевод умирающего кинематографа на стадию фотографического развития? В обоих случаях странным образом приходится переоценивать архаические элементы в советском кино. Когда в кино многих стран мира пришла молодежь, тогда произошло освобождение кинематографа от старых схем. Началось это с «новой волны» во Франции и прокатилось потом по другим странам, закончившись в Германии. Кино стало вдруг «физическим», телесным, энергичным. Мы имели этот феномен в Канаде, Бразилии, Италии и т. д. А в СССР? Думаю, что да, но мы его не заметили. Мы не знали Шукшина, потому что сюда его фильмы не попали, мы, разумеется, не знали и Муратову, которую лишь недавно открыли в Пезаро. Муратова, возможно, лучший кинематографист того поколения, которое еще считало язык кино универсальным.

Но это поколение советских кинематографистов осталось нам неизвестным. Мы проспали 60-е годы советского кино из-за недоступности Шукшина и Муратовой. А когда проснулись, все вокруг уже покрылось льдом и мы видели лишь тех, кто более интенсивно, чем другие, сопротивлялся властям, культивируя романтическую идею противостояния художника государству. К этому времени «советская мечта» окончательно рассеялась, и на фоне общего падения интереса к СССР перед нами остались опять же лишь Тарковский и Параджанов. Когда эти фигуры стали нам известны, все поняли: обесценилась сама сущность западного кинематографа. Данную потерю мы переживали как бы механически: чем больше выигрывали средства массовой коммуникации, тем больше теряло искусство. Это отражалось чуть ли не на «биологическом» цикле вызревания произведения искусства.

Например, Тарковский. Он, как и Кубрик, снимал фильм один раз в пять лет. Речь здесь не только о том, что ему не давали снимать кино, как, например, Брессону. Речь об определенном цикле вызревания фильма. Тарковский — *медленный* художник. В 60-е годы люди снимали беспрерывно, такова была их мечта. Годар снимал три фильма в год, Шаброль — два фильма в год, Фасбиндер — последний из этого ряда — два-три фильма ежегодно. Все они исповедовали идею, что кинематографист может бороться со средствами массовой коммуникации постоянно, без пауз присутствуя на экране. Постепенно эта система изжила себя. Сегодня во Франции кинематографист снимает один фильм в два-три года. Это изменило и отношение к кино.

Раньше можно было следить за эволюцией художника с его взлетами и падениями, эта эволюция протекала непрерывно. И именно поэтому, когда мы начали интересоваться советским кино, мы говорили себе: эти люди существуют в ситуации тирании, для создания фильма они вынуждены прикладывать гораздо больше усилий, чем мы здесь. Они могут снять фильм лишь тогда, когда им это удается, и поэтому каждый их фильм концентрирует в себе больше энергии. И это производило на нас сильное впечатление.

Но постепенно кинематографисты перестали считаться людьми, чья профессия заключается в постоянном производстве фильмов. Изменилось и само отношение к энергетике фильма. Фильм стал сгустком медленно аккумулируемой энергии и тем самым приблизился к нашему пониманию советского кино, в частности фильмов Тарковского. Режиссер стал носителем той безумной энергии, которая могла довести его и до смерти, как в случае с Фасбиндером. Погибла киноиндустрия — как механизм, обеспечивавший производство одного фильма в год для режиссера. После гибели киноиндустрии все здесь стали подобны Тарковскому. Такие режиссеры, как Стевенен или Розье, которые могли бы снимать больше, теперь сами выходят из системы производства, превращая фильм в продукт своей личной мании. Единственная возможность снимать все время — работать на телевидении за зарплату и делать все что придется. Но даже там дела идут неважно. Словом, по совершенно иным

причинам мы оказываемся в ситуации, которая всегда характеризовала для нас советское кино.

М. Ямпольский. У нас в СССР существует дефицит языка, «содержание» явно доминирует над формой, которая часто очень примитивна. Но в западном кино поражает другое — широкое распространение каллиграфически изысканного владения киноязыком при содержательной пустоте, своего рода маньеризм. На фоне этого маньеризма невольно начинаешь ценить незамысловатые фильмы своих соотечественников...

С. Даней. Это соотношение формы и содержания также связано с концепцией кино на Западе и в России, со статусом художника. В 60-е годы европейский режиссер использовал для фильма небольшие средства, он никогда не говорил себе: «Я великий художник! Я выражаю душу народа!» и т. д. Он говорил себе примерно следующее: «Я снимаю кино, я кинематографист — и это прекрасно! Я делаю кино примерно так, как снимали Говард Хоукс или Сэм Фуллер, то есть как те кинематографисты, которые нас вдохновляли».

Мне кажется, что в России традиционно было иначе. Еще с XIX века, со времен Пушкина, художник был и необыкновенно привилегирован в обществе и много страдал, он был кем-то вроде светского священника, выразителя народных чаяний. Даже во французском романтизме не было ничего похожего. Французские романтики кончали либо академиками, либо политическими деятелями. Можно назвать Виньи, Ламартина и других. Лишь после Бодлера появились так называемые «проклятые поэты». У нас художник никогда не играл той духовной роли, какую он играл в России. Впрочем, во Франции кино также имело своего рода квазирелигиозную функцию. Кино было массовой религией, ритуалом индивидуальным и коллективным, фетишизмом, верой. Конечно, это не была догматическая религия — это была извращенная религия бедных, позволявшая им осознать самих себя. Ведь даже в богатых странах кино начиналось как развлечение безграмотных. Это было средство и классового разделения людей и одновременно их объединения. Но существенно то, что в центре этой религии всегда стоял человек. Бог никогда не был в центре кинопроизведений.

Сегодня же кино во Франции больше не является светской религией. Эта ситуация ставит множество вопросов, тех, которые возникли еще в эпоху Возрождения. Например, вопрос об автономии художника по отношению к Богу. Кстати, именно в России спиритуализм в кино сохраняет свои позиции, я это понял из разговора с Параджановым, который недавно состоялся у меня здесь, в Париже. Религиозность, ощущаемая в некоторых советских фильмах, вызывает у меня сложные чувства. Ведь я всегда считал, что кино великолепно своей способностью использовать некоторые религиозные компоненты для того, чтобы утверждать существование человека и окружающего нас мира, а вовсе не Бога. В конце концов кинематографистам всегда интересней всего было снимать именно человека. Лучшее кино всегда было гуманистическим. Но сегодня я убеждаюсь в том, что интересы кинематографистов изменились. Человек как существо, противостоящее Богу, больше не интересует художников. Их теперь интересует индивид как нечто противостоящее человеку. Гуманизм в силу этого все более приближается к религии, вытесненной из иных сфер духовной жизни. Раньше человек заменял Бога и был превращен в абсолют. Многое из того трагического, что случилось в СССР, с этим, вероятно, также связано.

Но сегодня кинематограф, как мне кажется, уже не имеет ничего общего с кинематографом классического гуманизма. Сегодня во французском кино нет героя, а есть именно индивид.

Встает вопрос о мифологических корнях индивидуализма. Что такое индивид? Во имя чего он существует? Эта проблема стоит не только в дурных фильмах, но, например, в комедиях Вуди Аллена или Нанни Моретти. Сегодня капиталистический мир не нуждается в коллективизме.

М. Ямпольский. Вы считаете, что

именно с распадом гуманизма и связан маньеризм многих фильмов?

С. Даней. Да! Маньеризм очень связан с индивидуализмом. Индивидуализм — в конце концов — это манера существования. В 50-е годы индивидуалист появился в США в фильмах Николаса Рея или Элиа Казана. Но это был индивид, восстающий против общества. Общество присутствовало в фильмах не случайно. Даже в своем индивидуализме американцы большие коллективисты. Но вот в более поздних фильмах, например у Скорсезе, ситуация меняется.

М. Ямпольский. Сейчас много говорят о провале последнего фильма Мартина Скорсезе «Последнее искушение Христа». И этот провал, вероятно, связан с преломлением христианского мифа в категориях современного индивидуализма.

С. Даней. Я люблю Скорсезе, хотя и считаю его последний фильм чрезвычайно неудачным. Но это режиссер, который предложил нам новый тип героев, новый тип ситуаций и даже новый тип неразрешимых тупиков. Он действительно сосредоточен на проблеме индивидуализма, но он также показал, до какой степени трудно сделать интересную историю вокруг индивидуалиста, историю, которая бы волновала публику полтора часа. Сейчас герой существует в совершенной изоляции от других — все это ставит необычные драматургические задачи перед художниками.

М. Ямпольский. Если принять вашу точку зрения, что современное общество больше не нуждается в коллективных мессах, то это означает, что и каждый отдельный зритель в них не нуждается. Вместе с тем вы говорите, что зрителю трудно с интересом следить за перипетиями одиночки, индивидуалиста, то есть героя, воплощающего распад коллективности и коллективных месс кинематографа. Нет ли тут противоречия между установками зрителя как потребителя зрелища и его ситуацией как продукта общества?

С. Даней. Да, как ни странно, сейчас многие фильмы, собирающие зрителей, это фильмы, в которых одинокий герой в безлюдном месте решает со всей страстью, на которую он способен, свои собственные, личные проблемы. И в этих фильмах видны мучительные усилия их создателей преодолеть тавтологизм ситуации и сделать историю из ничего. Но история индивидуалиста, обращенная к зрительской массе, несет в себе элемент неразрешимого парадокса, в конечном счете она превращает каждого зрителя в замкнутого в себе индивида, а это обязательно приводит к исчезновению больших залов. Собственно, этот процесс уже очевиден.

Что же можно рассказать в рамках вновь возникшей индивидуалистской структуры? Есть «я» героя, которое почти неизбежно влечет за собой его зеркальное отражение — Великого Другого, Сверхчеловека... Возникает кинематограф дешевой псевдорелигиозности. Возникает в конце концов «Последнее искушение Христа», фильм при всем том лишенный даже элементов религиозности. Это само по себе странно. Ведь Скорсезе — верующий человек, католик, итальянец... Но когда в фильме постоянно звучит только одно: «я, я, я, я!», то уже не остается места ни для еврейского народа, ни для ощущения некой истины, рассеянной вокруг, ученики предстают как ничтожные полуживотные, ничего ни в чем не понимающие. Подобное никогда не могли бы сделать, например, Росселлини или Пазолини. Перед нами самый нерелигиозный фильм, сделанный верующим человеком. Христос здесь до такой степени индивидуалист, что он даже не хочет быть сыном своего божественного отца, он хочет следовать по ему предначертанному пути только потому, что это именно лично его путь как индивидуалиста.

М. Ямпольский. Считаете ли вы, что в советском кино еще нет признаков этой болезни, что оно все еще по своему духу коллективное?

С. Даней. Мне, конечно, трудно судить, но, кажется, симптомы этой болезни еще не проявились.

М. Ямпольский. Между тем сегодня даже явления, имеющие по существу массовую, коллективную природу, такие, скажем, как сталинизм, начинают интерпретироваться в категориях пато-

логической личности, одинокого героя, со всей возможной страстью добивающегося своего. Не видите ли вы что-то подобное, например, в «Покаянии» Абуладзе, где герой Варлам — это, скорее, инвертированный сверхчеловек?

С. Даней. Не посмотри этот фильм, я никогда бы не поверил, что советский режиссер способен анализировать личность тирана (условно скажем — Сталина) фрейдистскими методами, с его «экономикой желания», как сказал бы Фрейд. У нас есть определенный опыт анализа политических механизмов. Он накоплен в предшествующие десятилетия и связан с именами Брехта и Фрейда. Как это ни странно, у Абуладзе мы обнаруживаем именно эти отыгранные брехтианско-фрейдистские схемы. Сценарная идея фильма мне кажется интересной, такие режиссеры, как Бунюэль или Руис, могли бы сделать на ее основе прекрасный фильм. Но у Абуладзе все разваливается. По истечении часа к фильму теряется интерес, он, на мой взгляд, не сообщает нам ничего нового.

М. Ямпольский. Я вспомнил об этом фильме еще и потому, что он, на мой взгляд, отражает типичную черту нашего сознания: рассматривать индивида в оппозиции к массе так, что индивид приобретает значение через противостояние массе или, наоборот, слияние с ней.

С. Даней. Такое противопоставление свойственно для «героического» периода индивидуализма. В этот период человек сражался с обществом, потому что оно было дурно устроено. Американцы дали прекрасные образцы такого рода мифологии, воплощенной, скажем, в последней трагической звезде американского кино — Джеймсе Дине. Я очень люблю кино, вышедшее из этой мифологии, противопоставляя ей одиночество человека обществу. Такое кино сформировалось в конце 50-х, и из него вышла вся «новая волна». К этому направлению можно отнести такие шедевры, как «Европа 51» Росселлини или «На последнем дыхании» Годара. Это кино об одиноких людях. Даже у Муратовой это есть. Но важно понять, когда же мы перешли в новый период индивидуализма — негероический, неромантический. Наступает период, когда общество оказывается состоящим из тех, кого Маркс называл «голыми индивидами», и невозможно понять, в каком зрелище они нуждаются. Происходит резкое возрастание интимного, но интимное — это нечто противоположное зрелищу.

Зрелище возможно лишь там, где есть нечто внешнее. Без внешнего нет зрелища, без возможности войти внутрь и выйти наружу. А это по существу — основа киноязыка, который реализует эти входы и выходы через монтаж. В больших зрелищах, основанных на псевдоединстве, псевдоколлективизме, исчезает, например, феномен идентификации. Люди смотрят просто из любопытства. А монтаж как раз и был средством организации идентификации. Мы вступаем в полосу неподвижных изображений, обращенных к любопытству масс.

Мы становимся все подвижнее, а изображения — все неподвижнее. Реклама — это царство неподвижного изображения. Огромные рекламные панно на обочине дорог кажутся мне историческими монументами. Когда люди двигались мимо них относительно медленно, они имели смысл. Теперь их невозможно ни прочитать, ни рассмотреть. Раньше в кинотеатрах царила настоящая массовая культура, но это была все же культура. Зрителю предлагался поток довольно сложно организованных и быстро движущихся изображений. Сегодняшний зритель почти разучился их воспринимать. Старое кино неожиданно стало слишком сложным для нынешнего зрителя. Раньше быстро двигались персонажи, рассказ. Теперь несемся мы. А изображения стали жалкими и чисто инструментальными. Не думаю, что мы вообще избавимся от изображений в культуре, возможно, почти по теологическим соображениям. Вера в изображение в католической культуре носит квазитеологический характер. Годар в каком-то смысле был жрецом изображения в руссоистском понимании, он имел веру в изображение. Но таких людей немного. И в этом контексте мы вновь обращаемся к России, которая

имеет гораздо больший груз теологического сознания, чем мы.

М. Ямпольский. То, что вы говорите, невольно заставляет меня вспомнить о Вальтере Беньямине, который не только интересовался квазитеологической аурой изображений, но также привлек наше внимание к фигуре фланёра, человека, погруженного в мир, движущегося в мире и расшифровывающего его. Это концепция глаза, движущегося в пространстве. У меня ощущение, что в современном кинематографе совершенно исчезла эта фигура фланёра, человека, погруженного в среду и расшифровывающего ее смысл. У меня чувство, что человек в кино поражен сегодня своего рода слепотой по отношению к окружающей его среде. Среда перестала быть носителем смысла, вместилищем трансцендентных глубин.

С. Даней. Вы знаете, что меня особенно поразило в Параджанове? В его фильмах невозможно было отличить фигуру от фона, она здесь почти неразличима, нарушена привычная диалектика фигуры и фона. Что случилось в Европе? Вспомним о таком великом кино, как итальянское послевоенное. Росселлини строил фильм так: существует человек, и камера за ним следует повсюду и видит то, что видит этот человек. В кино весьма трудно отделить фигуру от фона, как это возможно в живописи. Таким образом, кино впитывало в себя нечто, не являющееся мизансценой, и это нечто — среда. А это и есть фланирование. Ведь часто фланёр — это некто, преследующий кого-то в городе. И это преследование на пятьдесят процентов — приключение, а на пятьдесят процентов — открытие мира. И это приключение мазохистично, но дает и ощущение счастья. Брессон, а вслед за ним и Годар полагали, что если они выбрали человека, то тем самым они принимают и то, что этого человека окружает. Так шла интенсивная работа над средой, дающая интересные результаты и сегодня, например, у Штрауба. Кино понималось как сотрудничество с реальностью.

Но наступил момент, когда началась настоящая битва с окружением, со случайным. Эта битва разыгрывалась в рекламе. В результате фон был уничтожен, его победила фигура. Не знаю, было ли нечто подобное в советском кино, прошло ли оно через стадию фетишизации реальности?

М. Ямпольский. В нашем кино часто очень слабо разработан второй план. Среда мало занимает режиссеров. Фильмы Германа с их фетишизмом фона произвели на кинематографистов большое впечатление своей необычностью. Даже у Тарковского и Эйзенштейна, придававших большое значение среде и фону, фигура явно доминирует.

С. Даней. Да, мне кажется, что в советском кино не было этого договора с реальностью, этой веры в регистрацию среды. Но и у нас она исчезла. К изображению подходят почти теологически. Задают себе вопрос — что изобразимо? Может ли тот или иной объект быть возведен в ранг фигуры? Любопытное свидетельство этого — такой интересный фильм, как «Кто подставил Роджера Рэббита?» Земекиса, построенный на сочетании фотографического изображения и мультипликации. Во всяком случае, в современном кино к среде относятся как к шуму, который должен быть удален. И на это удаление шума тратятся огромные деньги. Сейчас равновесие среды и фигуры полностью утеряно, сейчас нам непосредственно предъявляют объект нашего желания. А нам этого не хватает. Это тоже результат индивидуалистической культуры, один из законов которой гласит — если у тебя достаточно денег, ты можешь получить предмет твоих желаний (не обязательно сексуальных) без дополнительных усилий. Это предъявление предмета желаний как эстетический феномен было канонизировано рекламой.

М. Ямпольский. Не кажется ли вам, что можно рассматривать в этом культурном контексте экологическое сознание, которое стремится ревальвировать окружение, среду, природу? Но у экологов, как мне кажется, природа часто предстает именно как объект желаний. Иными словами, из фона она становится фигурой. Отсюда, возможно, в современном кино почти отсутствует

природа так, как она фигурировала, скажем, в «Дерсу Узала» Куросавы. Даже в таких «экологических» лентах, как «Миссия» Джоффе, природа напоминает рекламный плакат туристской фирмы или авиакомпании. Это природа без природы. В картине «Париж, Техас» Вендерса — одном из интереснейших фильмов этой проблематики — в первой части, во время путешествия героя по пустыне, есть явное усилие иначе взглянуть на диалектику фигуры и фона. И все же органическое отчуждение человека от среды здесь только подчеркнуто.

С. Даней. Любопытно, что вы об этом заговорили. Ведь вы приехали из России, где природа — нечто гораздо более вещественное, масштабное и значительное, чем здесь. В Европе отношение к природе уже несколько столетий носит чисто культурный характер, спонтанное отношение к природе здесь давно выветрилось. Хотя нельзя все свести к оппозиции культура — природа.

Пустыня Вендерса — это не реальная пустыня, это пустыня Форда, только из нее ушли люди. Среда выступает в данном случае как пустая театральная сцена. Нечто вроде этого можно наблюдать в кинематографе Маргерит Дюра.

Было немало фильмов, посвященных заброшенным, пустым местам,— это могут быть обветшавшие особняки, пляжи или пустыни. Вопрос следует ставить так: способны ли мы еще снимать природу вне ностальгического подхода, не как место былого? Думаю, что один раз это удалось сделать — в абсолютно гениальном фильме Майкла Сноу «Центральный район». Это четырехчасовой фильм, снятый с помощью специального движущегося станка, к которому приделана камера. И камера движется внутри мира. По сравнению с этим фильмом даже фильмы Штрауба производят впечатление муравейника. Но этот фильм передает ощущение среды во многом потому, что он снят машиной, в нем нет человека. В большинстве фильмов сегодня природа предстает как объект туризма. Кстати, также связанного с индивидуализмом. Человек в одиночестве оказывается на другом конце мира, где он лично для себя в течение десяти секунд оглядывает местность, обнаруживая в ней лишь то, что тиражировано на туристских открытках и что является всеобщим стереотипом. И все это делается для того, чтобы вернуться домой и сказать тем, кто там не был,— это гениально!

М. Ямпольский. Широкое пространство — неотъемлемая часть русской культуры, в том числе и послереволюционной. Революция, провозгласив конец предшествующей истории, направила человека в необжитое пространство, не имевшее истории. Отсюда строительство новых городов, обживание безлюдного севера, гигантские стройки. Это дух пионерства, противопоставляющего пространство истории. Думаю, что это сближает нас с Америкой. Это давление пространства очень чувствуется в Москве, где ширина улиц часто ощущается как нечто непропорциональное домам и людям. Я бы даже сказал так: на главных магистралях Москвы, в отличие, скажем, от Парижа, отсутствуют люди и дома, есть только пространство. Пространство выдавливает из себя предметы, мы как бы оказываемся в беспредметном мире, своего рода супрематистской фантазии. Иногда мне приходит в голову, что каллиграфическая работа со светом, фактурой, предметом, столь характерная для европейского кино и не типичная для нас, связана с более весомым присутствием предмета в Европе.

С. Даней. Речь по существу идет о соотнесении нашего кино с понятием товара. В нашем кино предмет — это товар. Сейчас вообще трудно что-либо снять, чтобы товар не попал в кадр. Вендерс, чтобы не видеть товаров, был вынужден придумать для себя совершенно немыслимые места, вроде американской пустыни. Дело не только в том, что в СССР много пространства — в СССР мало предметов.

М. Ямпольский. Что же, постараемся извлечь из этого хотя бы эстетическое своеобразие, потому что большего, по-моему, из этого не извлечешь.

Париж — Москва

М. Зак

Кино «наше» и «не наше»

Вынесенная в заголовок проблема покоится на обширном материале, который был накоплен за многие годы торжественных и полуторжественных заседаний и симпозиумов, приуроченных к красным датам нашего календаря. Книга «Октябрь и мировое кино» (1969) венчает собой пирамиду высказываний и суждений кинематографистов из разных стран, бывших гостями Москвы.

Надо ли теперь с порога отрицать все написанное на этот счет? Если принять во внимание то, что мы, несколько злоупотребляя ролью гостеприимных хозяев, тактично (а иногда и не очень) побуждали людей к высказываниям определенного толка: как советское кино влияло на мировое?

Это была улица с односторонним движением.

Тем не менее борьба с подобными стереотипами не должна порождать новые. Полученный материал содержит в себе немало фактов и мыслей, которые свидетельствуют и о реальных процессах, и о тех, в которых торжествовала обязательная иллюзия.

Расхожий стереотип, многократно повторенный, выглядел просто и доходчиво. Если речь заходила о «Броненосце «Потемкин», то следовала ссылка на «Успех» Л. Фейхтвангера, где в одной из сцен буржуа невольно поддавался влиянию фильма С. Эйзенштейна. Бывали, правда, случаи, когда в поле зрения попадали не только шедевры. «Земля жаждет», например, отмечалась благодаря Кингу Видору, который сказал, что поставил «Хлеб наш насущный» под воздействием этой работы Ю. Райзмана. Гораздо реже вспоминали, что вызов к Б. Шумяцкому и указание последнего на фильм Д. Форда «Потерянный патруль», просмотренный в высших сферах, послужили толчком к постановке М. Роммом картины «Тринадцать».

Далее следовало лестное упоминание Марка Донского как одного из отцов «неореализма». И вновь здесь не было чистой выдумки; эта генеалогия подтверждалась в ряде исследований, вышедших за рубежом, которые были посвящены создателю горьковской кинотрилогии. Ему же — телеграмма Рузвельта после просмотра «Радуги»...

Ни один из этих и других подобных фактов не требует опровержений. Перекличка имен и названий рождала своеобразное эстетическое эхо: мы первыми провозглашали, они откликались. Дзига Вертов — «синема-верите», «монтажный» фильм Э. Шуб — «Майн кампф» Э. Лейзера. Примеры множились, кто следующий?

Но следующей, вероятно, должна быть наука. Она приведет факты в систему, откроет двустороннее движение, а главное — поможет понять, что такое мировой кинопроцесс и какое место в нем занимает советское кино. Не формально, с указанием суммы примеров, а реально; что включает в себя «позитив», а что — «негатив»?

Всячески подчеркивая первородство нашего кино, мы на самом деле изымали его из мирового эстетического движения. Иногда этот парадокс являл себя с обезоруживающей ясностью, как, например, в случае с изданием у нас «Истории киноискусства» Ежи Теплица, откуда главы, посвященные советскому кинематографу, были вынуты на том ос-

новании, что данный материал... и так известен русскому читателю.

Времена борьбы с «космополитизмом» превратили этот парадокс в политику возведения барьеров между отечественной и иными культурами. Среди тех, кому повезло, кого не тронули, оказался В. Пудовкин. Более того, его использовали для осуждения тех, кто был зачислен по ведомству «космополитов». Тогда как стоило раскрыть стенограмму его выступления в 1942 году на вечере в честь англо-американских союзников и коллег по кинематографическому оружию, чтобы прочесть нижеследующее:

«В 1920 году, когда еще бушевало пламя гражданской войны... я впервые в моей жизни увидел американскую картину. Это была «Нетерпимость» Гриффита. Впечатление было огромным. Оно не только оставило неизгладимый след в моей памяти, но и резко изменило мой жизненный путь. Я решительно отказался от моей только что начавшейся карьеры химика и перешел на работу в кино. Впоследствии выяснилось, что я был не один»[1].

Спустя годы Л. Трауберг, испытавший на себе всю тяжесть обвинений в злостном, антипатриотическом возвеличивании американского кино, написал книгу о Гриффите, где есть такие строки:

«В 1916-м Гриффит открыл путь к кинематографу социальных потрясений. Без него не было бы «Метрополиса» и «Толпы». Была бы, но не совсем такая, какой стала, советская кинематография»[2]. 1916 год — дата рождения «Нетерпимости».

В столкновении времен и цитат видится мне особый смысл. Его можно толковать по-разному, соотносить с нравственными и художническими позициями мастеров. Объяснять полемикой или ностальгией, определять как комплимент или как признание. Но в любом случае нельзя упускать то, о чем предпочитали умалчивать — весомую роль мирового кино в процессе становления нового революционного искусства.

Когда Гриффит говорил: «С возникновением советской кинематографии начинается новая эра киноэстетики»[3], то вряд ли он был просто великодушен. Он слишком хорошо знал, что такое «броуново движение» внутри мирового кино, хотя и поделенного на страны и регионы, однако без изоляции одних от других. Особенно в годы немого кино, когда фильмы путешествовали с большей скоростью, чем сейчас.

Вот здесь возникает такое необходимое в нашем разговоре понятие, как «репертуар». Цифры дохода от проката заграничных лент в двадцатые годы вполне сопоставимы с данными сегодняшней репертуарной практики. На память приходит однажды вычитанная и не утратившая свой циничный смысл острота прокатчиков: «Каждый непоставленный советский фильм — чистая прибыль для кассы».

Историки кино с раздражением писали, что вся кинозаваль Европы и Америки ринулась на рабочие и сельские экраны. Резон в таком мнении был, если только не забывать, что среди «кинозавали» попадались имена и названия, занесенные на скрижали мирового кинематографа.

Прислушаемся к мнению одного из тех, кто начинал в те далекие годы и вместе с товарищами не только ставил фильмы, но и завоевал право говорить о своем участии в становлении нового искусства.

«Мы видели только самые первые фильмы Чаплина — это было для нас и озарение, и продолжение линии мюзик-холла и цирка. С другой стороны, на наших экранах появились первые экспрессионистские фильмы. Они оказали на нас всех большое влияние... Так же, вместе с Эйзенштейном, мы смотрели впервые «Нетерпимость». Это было, как мне кажется, в 1921 году. Публика не понимала тогда всей сложности фильма Гриффита, способа, которым он орга-

[1] ЦГАЛИ, ф. 2456, ед. хр. 773.

[2] Трауберг Л. Д. У. Гриффит. М., 1981, с. 118.

[3] Цит. по книге: «Октябрь и мировое кино». М., 1969, с. 171.

низовал пространство и время. Часть зрителей шумно протестовала, полагая, что киномеханик перепутал части. Однако мы были потрясены этим фильмом, который стал для нас открытием. Кроме того, мы были горячими поклонниками американских и французских сериалов. Интересно отметить при этом, что Эйзенштейн считал чрезвычайно важным исследование механизма развлекательного искусства, анализ методов, применяемых мастерами кино, чтобы воздействовать на зрителя»[4].

Это свидетельство С. Юткевича я взял из выступления польского исследователя Ежи Коссака, приглашенного на очередной московский симпозиум. Как мы видим, традиционная тематика о вкладе советского кино не помешала ему с помощью С. Юткевича отметить встречное движение западного кинематографа.

Причем наиболее интересными были случаи, когда сводились понятия, казалось, полярно далекие. Мне уже приходилось говорить о неожиданном признании братьев Васильевых, записавших в прародителя «Чапаева» не только Илью Муромца, но и... Чаплина. Если учесть, что тут же они вспомнили об Эйзенштейне и обратили внимание на его «монтаж аттракционов», что все это находилось в контексте разговора о зрителе, то цепочка взаимовлияний, причин и следствий может развернуться в интереснейшее исследование социальной и национальной специфики явлений киноискусства и их подчас целостного общечеловеческого звучания.

Во многом тут корень проблемы. Примеры и цитаты — это всегда хорошо. Но системное их использование подразумевает одно важное обстоятельство. Не выделение темы «советское кино и мировой кинопроцесс» в некую отдельную, мнимо самостоятельную рубрику, а рассмотрение и изучение ее на фоне общих вопросов киноискусства и науки о кино, связанных с языком экрана и судьбами мастеров, с прокатной политикой и формулами социального заказа, с веяниями времени и зрительскими пристрастиями. Тогда-то книги, стоящие на разных полках, и фильмы, хранящиеся в отдельных боксах, не будут столь разобщены.

Теперь одно личное впечатление.

Мы поднимались пешком по лестницам, лифт оказался сломан. Дело происходило в Сан-Франциско, где была запланирована встреча с Ф. Копполой. Хотя подниматься было тяжело, шутили не без злорадства: вот и у них лифты ломаются. Наверху нас ждал Ф. Коппола; первое, что мы услышали,— как он составил полную коллекцию фильмов С. Эйзенштейна; каждое утро он начинает с просмотра одной из этих лент.

Признаюсь, не только мне тогда показалось, что хозяин просто захотел сделать нам приятное. Когда же вышел его фильм «Апокалипсис сегодня», я убедился, что слова режиссера не были дежурной любезностью. Сцена убийства героя фильма полковника Курца с вмонтированными в нее кадрами ритуального заклания быка явилась по существу весьма близкой к оригиналу парафразой знаменитого эпизода «бойня» из «Стачки». А затем в путевых заметках театрального режиссера Роберта Стуруа я прочитал, что во время визита к Ф. Копполе он увидел на его монтажном столе части «Октября»...

Впечатление полностью совпадало со знакомым стереотипом о нашем вкладе и т. д. Но после просмотра «Одинокого голоса человека» появились сомнения. В картине А. Сокурова наблюдалось нечто похожее — использование в сцене на базаре отдельных элементов метафоры «бойня» (о чем сам режиссер сообщил в интервью).

Не появился ли в кино известный по литературе «бродячий мотив»? Может быть, кино достигло такого уровня, когда классические экранные тексты, по образцу литературных, начинают кочевать по странам и фильмам? В любом случае это повод для размышлений.

Имя Сергея Эйзенштейна, как ни одно другое, входит в подобный контекст. Он был первым среди других, кто привил кинематограф к древу мировой культуры. Широко пользовался накопле-

[4] «Вклад многонационального советского кино в мировое киноискусство». (Сб.) ВНИИК, 1980, с. 35.

ниями эстетической мысли всех времен и народов. Именно поэтому его замыслы и фильмы стали источниками плодотворных заимствований. Например, лишь упоминание о разработанной им теории «внутреннего монолога», когда экранные отпечатки снимаются не только с реальности, но и как бы с сознания, приводит в движение целый культурный пласт, где наряду с именами кинематографистов — Феллини, Бергман, Тарковский — возникает классическая литературная традиция — от Л. Толстого и Ф. Достоевского до Д. Джойса.

Вероятно, здесь один из путей рассмотрения затронутой проблемы. Не только выбор примеров, свидетельствующих «за» или «против», но попытка своеобразного «контекстного» изучения процессов развития мирового кино.

Конечно, начинать нужно с содержательности его выразительных приемов и средств. Иначе может произойти то, что случилось, на наш взгляд, с популярной теорией А. Базена. Монтаж при помощи склеек с числом кадров более двух тысяч, свойственный немому кино, французский критик назвал «аналитическим» и объявил устаревшим, поскольку, по его мнению, зрителю оставалось только следовать за «гидом-режиссером», который сводил к минимуму личную активность публики. Взяв в качестве новой модели американский фильм «Лисички» по пьесе Л. Хеллман, он выдвигает понятие «план-эпизод» и приходит к следующему заключению: «Обилие общих планов и глубина резкости в кадре дают зрителю уверенность в том, что от него ничего не утаили... Глубина кадра у Уильяма Уайлера выражает определенную установку, такую же либеральную и демократическую, как сознание американского зрителя, как сознание героев уайлеровского фильма»[5].

У нас к подобным съемкам неоднократно прибегали М. Ромм и Б. Волчек. «Русский вопрос» был сложен всего из 313 кадров. Каждый снимался как «план-эпизод» или, по определению М. Ромма, методом «глубинной мизансцены». Но, увы, «Русский вопрос» отнюдь не был рассчитан на американского зрителя. Попытка впрямую столкнуть идеологию и прием в данном случае не столько бы объединила, сколько развела американский и советский кинематограф.

Кстати, отсюда проистекает сегодняшняя полемика с С. Эйзенштейном, которую ведут некоторые эстетики под флагом борьбы с «манипуляцией общественным сознанием». По существу, это постбазеновская концепция, причем сама она — в свою очередь — может служить примером взаимовлияний в ходе осмысления опыта мирового кино, хотя впрямую об этом не говорится.

Изучение приема, вплоть до его корневой социологической структуры — от такой методики грех было бы отказаться. Она по-своему может оттенить и сходство, и разницу отдельных национальных киносистем.

Существует и другой способ, когда произведения нанизываются на единый тематический стержень. Казалось, этот способ прочно и давно освоен, особенно в нашем киноведении. Больше того, сегодня он не только освоен, но и обруган.

И было за что ругать. Плоское сличение по тематическому признаку приводило к выстраиванию фильмов в затылок друг другу, в один унылый ряд. Но допустим иную возможность.

Братья Васильевы, по их собственному признанию, были внимательными читателями записок Джона Рида о гражданской войне в Мексике. В первый вариант сценария «Восстание» («Ленин в Октябре») А. Каплер вмонтировал куски текста из книги «Десять дней, которые потрясли мир». С. Бондарчук сделал ее автора героем «Красных колоколов». У. Битти сыграл Рида в поставленном им фильме «Красные».

Уверен, что здесь заложены любопытнейшие параллели — между прошлым и настоящим, между художниками разных творческих и социальных ориентаций, наконец, между советским и американским кино. Во всяком случае,

[5] Базен А. Что такое кино? М., 1972, с. 108—109.

как мне кажется, нескрытый трагизм судьбы Рида из фильма У. Битти отбрасывает ретроспективный отблеск на весь киноматериал, связанный с этой реальной фигурой.

А проблема жанра? Решать ее в замкнутых рамках кино одной страны, конечно, можно, что неоднократно и делалось с неодинаковым успехом. Не забудем между тем, что наш собственный кинематограф обладает многонациональной структурой. По своей природе он склонен к художественным симбиозам, включая и жанровые. Знаменитые «Красные дьяволята» не случайно были поставлены русским режиссером И. Перестиани в Грузии, откуда тема «абрага» и приключений из жизни «благородных разбойников» дошла до наших дней в образе не менее знаменитого Дата Туташхиа.

Любопытные соображения на этот счет можно прочесть в стенограмме выступления В. Пудовкина 1942 года: «Почему американские картины оказались такими близкими и понятными нам? (Речь идет о начале 20-х годов.— *М. З.*) Потому что романтизированный американский герой оказался близким по духу нашему народу (...) Если можно говорить о народном творчестве в киноискусстве, то именно приключенческий жанр носит на себе явные признаки близости к широким массам американского народа. (...) Картины приключенческого жанра приобретали все характерные особенности народной сказки»[6].

Непривычно, наверное, было слышать о «широких массах американского народа»... Ушли ли в прошлое наблюдения В. Пудовкина?

Близкие ассоциации вызывает такой фильм, как «Свой среди чужих...» Приведем недвусмысленное заявление его постановщика: «Первая наша картина — вестерн по жанру»[7]. Какую пищу для умозаключений могут дать и это заявление, и основной сюжетный узел фильма — ограбление поезда, не столь уж далеко расположенного от колеи, по которой двигалась классическая американская лента «Большое ограбление поезда»? Да и сам Н. Михалков в роли есаула был вполне узнаваем: его широкополая шляпа, глухое, до горла, пальто и манера стрелять с бедра выдавали фильмотечное происхождение персонажа.

По счастью, в оценке картины взамен криминала на первое место вышла проблема стиля и стилизаций. Как и жанр, она входит в системное рассмотрение диалектики отношений между отдельными кинематографическими отрядами. Правда, на практике проблема не всегда решается столь благодушно, как может показаться. Чтобы не ходить далеко, напомним о картине «Очи черные». Редкая способность Н. Михалкова к стилизации, его творческая гибкость сыграли с ним на этот раз плохую шутку. После «Механического пианино» новое прочтение А. П. Чехова в результате итальянской постановки привело к появлению еще одной зарубежной ленты из «русской жизни».

«Очи черные» в качестве одного из типологических примеров (не так их мало) еще раз напоминают, как важно сегодня полностью расстаться с традициями борьбы с «иностранным засильем», чтобы иметь возможность открыто и обоснованно говорить о ценностях отечественной культуры. Без спекуляций на первородстве.

Что же касается вестерна, то едва ли не в первом нашем фильме с лагерной тематикой — речь идет о «Холодном лете пятьдесят третьего...» — нетрудно заметить приметы этого жанра, готового в какой-то мере подчиниться столь непривычному для него жизненному материалу.

Прием, жанр, стиль — это восхождение по ступеням, где перекрещиваются тенденции, берущие начало в различных национальных средах, приводит нас не только к отдельным фильмам или странам, но и к конгломерату последних. Здесь возникает сложная проблема, связанная с кино социалистических стран.

Анджей Вайда однажды произнес, находясь на московской земле: «Некогда один художник рисовал Христа и,

[6] ЦГАЛИ, ф. 2456, ед. хр. 773.
[7] «Искусство кино», 1978, № 11, с. 97.

рисуя, стоял на коленях. Но вдруг появился Христос и сказал: «Не рисуй меня, стоя на коленях, а лучше нарисуй хорошо». Эту шутку мы знаем давно, и мы никогда не смотрим советские фильмы на коленях»[8].

Шутка имела вполне серьезный смысл, однако вряд ли многие сегодня, признавая правоту Христа, будут согласны и с А. Вайдой. Термины «позитив» и «негатив» больше всего просятся сюда. Специалисты по кино социалистических стран могут рассказать, в какой мере наши собственные беды, обусловленные запретами и застоем, повлияли на зарубежных коллег. Когда недавно в молодежном выпуске «Советского экрана» один из авторов сопоставил «Черного Петра» и «Курьера» — мотив взаимодействия невольно приобрел черты весьма горькой ностальгии. Выходит, мосфильмовское кино только сейчас попыталось возродить традиции некогда знаменитого чехословацкого кино, свернутого в ходе кризисной ситуации, характерной для ряда социалистических стран и не миновавшей нас самих. Честный, откровенный разговор на эту тему необходим не только в плане перестроечной публицистики. Он должен состояться и ради практически-научных целей, чтобы проследить генезис ошибок, дабы избежать их повторений.

Искусствоведению не обойтись без политики. В их контактах наблюдается своеобразный историзм. Одно дело, когда антифашистская тема совершала свои первые шаги в немой «Саламандре», где к советскому кино прибавлялись фирма «Прометеус», актер Бернхард Гецке и натурные съемки в Лейпциге и Эрфурте. Другое дело, когда немецкий материал в виде съемок гитлеровских операторов составил основную монтажную массу «Обыкновенного фашизма». До недавнего времени в этой динамике мы главным образом учитывали опыт второй мировой и разгром фашизма. Теперь речь идет и о политическом разгроме сталинизма.

Фильм М. Ромма долго не показывали по телевидению, мотивируя это обстоятельство тем, что в нем слишком-де много Гитлера: была такая версия. Сегодня экранные параллели проступают более отчетливо.

Недавно пришлось впервые увидеть похожие по композиции кадры из нашей хроники 30-х годов, где молодые ударницы в экстазе хватают за пальцы Сталина, спустившего к ним руку с трибуны. На что они похожи? Да, именно — на кадры из немецкой хроники, где женщины в коллективной истерике «доят» пальцы Гитлера. Такое «взаимодействие» вызывает боль и стыд...

Отмеченного выше монтажного стыка пока еще нет ни в одном фильме, но он существует в реальности.

Советское кино и мировое — эта тема далека от академической, она проходит через участки настолько злободневные, что трудно удержать ее в рамках чисто эстетических оценок. К ней примешиваются и политика, и социология, и судьбы художников.

Вот, скажем, роль массовых иллюзий — роль, которая не значилась в фильмографических сводках, однако была не совсем эпизодической в иных картинах. Привычные мифы западного кино и накопленный в ходе их критики столь же привычный опыт могут, вероятно, принести определенную пользу при написании новой истории нашего кино.

Судьба С. Эйзенштейна, бросившего работу над фильмом «Да здравствует Мексика!» под угрозой клейма «невозвращенца», через десятилетия отозвалась в судьбе А. Тарковского. Что здесь важнее? Культура ацтеков, привнесенная в мексиканские кадры, или письмо Синклера Сталину, где американский писатель пытался убедить адресата в том, что С. Эйзенштейн, будучи за рубежом, являлся полпредом советской культуры? Древние пирамиды и документы времен культа личности причудливо и жестко смыкаются в биографии режиссера, по-своему уникальной и вместе с тем обладающей рядом типичных свойств. Их можно рассмотреть в свете таких проблем, как художник

[8] «Вклад многонационального советского кино в мировое киноискусство», с. 19.

и власть, намерения и заблуждения, мировое искусство и язык кино.

Хранится ли в личном деле А. Тарковского его письмо из Италии, адресованное высоким инстанциям? Частично опубликовано письмо к отцу. Идет поиск других документов; они также пересекали границы. Гражданский и творческий смысл этих документальных свидетельств не противоречит традициям отечественной культуры, включая опыт жизни людей, трудившихся в экранном искусстве.

В одной из дипломных работ я встретил рассуждения о несходстве и даже борьбе между эстетическими системами С. Эйзенштейна и А. Тарковского. Почему бы молодым перьям не закалиться в такой полемике? Мне же видится здесь больше сходства, чем различий. Идет ли речь о религии и мифологии, о пластическом даре и фресковой киноживописи, о эзоповом языке и оппозиции сталинизму. Ностальгия, названная А. Тарковским «смертельной болезнью»,— это не только название его фильма, поставленного в Италии. Сюда входит целый мировоззренческий комплекс, которого, надеюсь, не минуют будущие исследователи, углубившись в материал, в том числе официально именуемый «совместными постановками». Бытующие здесь коммерческие и другие расчеты, подчас вызывающие зависть у фарцовщиков, не являются единственным обоснованием такого рода межнациональных союзов.

Сознаю, что переход от замыслов, исполненных трагизма, к практике «Совинфильма» несколько резковат. Но сделал это намеренно, желая еще раз подчеркнуть взаимосвязь этических и эстетических оценок там, где речь заходит о взаимосвязи отечественной и мировой культур.

Перестроечная современность полна конфликтов и дискуссий, которые сообщают любому исследованию дополнительное ускорение. Как правило, подход к нашим дням начинается с исторических рубежей. Сегодня не обойтись без прошлого; оттуда то и дело следуют неожиданные выбросы в современность.

Руанские утки, некогда восхитившие Ромена Роллана в «Пышке», попали в кадры чисто случайно; оператору нужна была живность на переднем плане, лучше с водяными бликами. Что же касается идеи «унанимизма» (подчинение человека психологии толпы), взятой М. Роммом на вооружение в первой своей картине, то след ее обнаружился в «Обыкновенном фашизме». Может быть, не все возможности этой концепции, подтолкнувшей художественный замысел, использованы до конца? Вновь мы видим, как приходят в движение прозаические и экранные тексты, классика подключается к злободневным поискам, в национальных границах проделываются широкие эстетические проходы.

Мировая история, отложившаяся в мифологических и литературных образах, запечатленная в хроникальных сколках и в живописном слое полотен, в легендах и документах, изначально служила питательной средой для мастеров кино. Были времена, когда этот пласт использовался в виде объемных олеографий. Авторы итальянских «цезаристских» боевиков доказывали свою финансовую мощь, разрушая на глазах публики грандиозные декорации в ходе съемок гибели Помпеи или падения Трои. Затем последовала реакция отторжения, эстетика документализма начала завоевывать экраны, термин «кино-правда» почти одновременно появился у Деллюка и Вертова. Накопления мировой культуры перестали открыто демонстрироваться в фильмах, но она не осталась в запасниках. Чаплин возродил древнее искусство пантомимы. Гриффит воспользовался идеей нетерпимости, чтобы объединить библейский и современный сюжеты. Эйзенштейн использовал в композиции «Броненосца «Потемкин» канон античной трагедии.

Этот беглый исторический экскурс легко продолжить, изучая скрытый ход эстетической мысли, нередко длившийся веками, в материале такого сиюминутного искусства, каким является кино. Она, эта мысль, во многом является объединяющим началом, потому что обычно не замечает пограничных столбов. Кроме отмеченных выше ситуаций,

когда художественный плюрализм мог оказаться подсудным делом.

Кто будет спорить, что «Покаяние» является грузинским фильмом?

Из многих выводов, которые были сделаны после выхода фильма, следует отметить и такой: сугубо национальные краски, нанесенные на кинополотно, не только не помешали вывести замысел на общечелове́ческую орбиту, но в решающей степени помогли этому. Есть кадр, где эта проблема приобрела конкретные очертания человеческой фигуры. Вот этот кадр (в авторском изложении Т. Абуладзе): «...среди размещенных в церкви громад и образцов технической эстетики мы замечаем еще одну фигуру — из Босха: быстро проходит женщина в зелено-голубом платье. Она тащит за собой длинный хвост, на голове толстая книга, на книге сидит крыса. Это образ ученого, который поедает самого себя... У образа хвостатой женщины-крысы есть и другой смысл: по грузинским преданиям, брошенным храмом завладевают черти»[9].

Очевидно, слой ассоциаций, подсказанных постановщиком, должен быть рассчитан на зрительскую эрудицию? В этот же слой заключены и «Иван Грозный» Эйзенштейна, и «Виридиана» Бунюэля, и звучащий с экрана шекспировский сонет, и форма притчи, и приемы сюрреализма, и искусство масок — вплоть до Адама и Евы; режиссер намерен был представить их в качестве свидетелей на суде. Мощная струя воды, которая вырвалась из люка и оросила нового властителя города, бьет в кино со времен «Политого поливальщика» — Адама и Евы мирового кинематографа.

Зритель не обязан искать сноски, разгадывать цитаты. Они влияют на подсознание, далеким ходом пробуждают нужную ассоциацию. Босх и грузинские черти одинаково необходимы в такой структуре фильма. Извечная борьба между деспотизмом и духовностью вбирает в себя тему 1937 года и раскрывает ее в обширном контексте, когда авторы, по их словам, «заставили работать на нас историю и культуру разных времен»[10].

По существу, сказано главное. Как только перед художником встает действительно крупная проблема, начинается поиск в духовной сфере, не ограниченной хронологическими или пространственными границами. Большинство из найденного, как правило, остается за кадром, отдельные детали впечатываются прямо в изображение, но так или иначе мировая культура делится с новым искусством своими ценностями. Авторы «Покаяния» сознательно присягали культу истории, чтобы бороться с культом личности.

Повторяю, подсчитывать примеры и цитаты с целью выяснить, кто на кого больше влиял,— занятие бесплодное. Но сам материал, если разрабатывать его с разных сторон, способен вознаградить исследователя. Особенно сейчас, когда из нашего кино понемногу уходят в прошлое некогда бывшее в чести социальное чванство и стыдливо скрываемые комплексы эстетической неполноценности. Благодаря этим процессам отмеченная выше проблематика ставится в повестку дня.

[9] «Новое время», 1987, № 6, с. 29.

[10] «Литературная газета», 1987, 25 февраля.

Виктор Матизен

Эхо почившей идеологии

> Зная, не знать; верить в свою правдивость, излагая обдуманную ложь; придерживаться одновременно двух противоположных мнений, понимая, что одно исключает другое, и быть убежденным в обоих; логикой убивать логику (...) забыть то, что требуется забыть, и снова вызвать в памяти, когда это понадобится, и снова немедленно забыть, и, главное, применять этот процесс к самому процессу — вот в чем самая тонкость: сознательно преодолевать сознание и при этом не сознавать, что занимаешься самогипнозом.
>
> *Джордж Оруэлл. «1984»*

Западное кино всегда было особой зоной советского киноведения, где действовали свои порядки, не менее строгие, чем правила поведения советского человека за границей. На этом «передовом крае идеологической борьбы» всегда было нечто вроде военного положения, при котором, как известно, разрешается и некоторая доля дезинформации. По текстам порой трудно было догадаться, искренни авторы в следовании неписаному уставу или занимаются престидижитацией лишь по долгу службы.

Как бы то ни было, выявить основные способы оценки западного кинематографа (да и западной жизни в целом) для стороннего наблюдателя не составляло особого труда. Однако об опубликовании у нас результатов подобного исследования до поры до времени не могло быть и речи.

Для анализа я выбрал десятый сборник работ по зарубежному кино[1], хотя с тем же успехом можно было взять девять предыдущих.

Сразу оговорюсь, что в мою задачу не входит ни сколько-нибудь полная характеристика статей, ни фиксация различий между ними, ни собственно разбор фильмов. Предмет настоящего анализа — идеология, общая для всех авторов сборника. Иными словами, меня интересует здесь типологическое сродство работ, а не их индивидуальное содержание; то, от чего нужно отказываться, а не то, что полезно сохранить.

Идеологическая база нашего киноведения, занимающегося кинематографом буржуазных стран, может быть описана так. Принцип запрета идеологической контрабанды: поменьше сравнений их с нами. К нему пришли не сразу, раньше в ходу были пассажи вроде следующего: «В то время как в фильмах капиталистического Запада сгущается атмосфера страха и одиночества, по советскому экрану сплоченными колоннами проходят строители коммунизма...»

Основное правило трактовки «ихней» реальности: все плохое — от буржуазной системы, все хорошее — вопреки ей.

Следствие о неразрешимости: их проблемы нельзя решить при их строе.

Следствие о темноте и ограниченности: кто не принимает предыдущего тезиса, тот представитель злых сил или буржуазно-ограниченный субъект (а в кинематографе — создатель мифов).

Естественно, что вооруженные столь же передовой, сколь и научной теорией, отечественные киноведы-зарубежники не могли не чувствовать глубокого превосходства над западными деятелями киноискусства, у которых такой научной

[1] «Мифы и реальность». Десятый выпуск. Сборник статей о зарубежном кино. Редколлегия: В. Баскаков, Е. Громов, Э. Ефимов, Г. Капралов, А. Караганов, Р Юренев. Составитель М. Шатерникова. ВНИИК Госкино СССР. «Искусство», 1988. (Сдано в набор 17.11.87. Подписано к печати 09.09.88.)

базы не было, а были в лучшем случае «субъективные убеждения», вольно или невольно отражавшие «точку зрения буржуазии». Постепенно сложился шаблон, по которому строится статья.

Сюжет ее определяется принципом подбора фильмов. Фильм характеризуется тем, где, когда и кем он сделан; кроме того, он имеет тему, жанр, тенденцию, персонажей и прочее. Соответственно подбирается заголовок труда (я несколько утрирую): «Правоконсервативные американские фильмы 70-х о любви между черными экстремистами и бедными феминистками» или «Фильмы Джованни Беллини с Джоном Беллом, снятые в Западном Берлине (из внеконкурсной программы XXV МКФ в Рио-де-Жанейро)». С другой стороны, поскольку любой набор фильмов, просмотренных автором статьи, имеет уже тот общий признак, что все они были просмотрены, можно писать на тему «Что я видел и чего не видел в Оберхаузене прошлой осенью». По многим сочинениям и в самом деле не скажешь, что их авторы смотрели разбираемые ленты; кажется, будто слушали по радио или прочли в пересказе: речь идет о чисто фабульных аспектах.

После выбора названия текст строится, как взвод (в шеренгу по два с замыкающим сержантом): пересказ — комментарий — пересказ — комментарий... пересказ — комментарий — идеологический вывод. Простейшее построение производится «методом неправомерного обобщения». Пусть, скажем, в фильме показано, как нью-йоркский полицейский Фред за пятьдесят долларов отпускает чернокожего продавца наркотиков. Автор статьи напишет: «Фильм такой-то режиссера такого-то рассказывает о том, как нью-йоркская полиция попустительствует наркомафии», прокомментирует: «Коррупция глубоко и необратимо проникла в самую сердцевину буржуазного общества — его карательно-репрессивный аппарат» и даст заключение: «Попытки создателей картины представить повсеместное попрание законности в буржуазном обещстве частным явлением, идеализировать расовые отношения (белый полицейский отпускает негра!) свидетельствуют о том, что западный кинематограф по-прежнему сеет иллюзии в массах и создает мифы...»

«Метод тенденциозного сужения» применяется так. Берется тривиальная фраза со словами «человек» и «общество», например: «человек зависит от общества, в котором живет», усиливается и начиняется определениями «буржуазный», «капиталистическое» и их аналогами. Итого: «Буржуазный индивид находится в кабальной зависимости от капиталистического общества».

Наконец, «якобы-метод» позволяет с легкостью оспорить любого оппонента. Суть его в том, что внутрь высказываний идейного противника вводятся слова «якобы», «как будто», «пресловутый», а также остраняющие кавычки. Например: «По утверждениям небезызвестного З. Бжезинского, пресловутая «свобода творчества» якобы необходима в странах народной демократии!» Справедливости ради нужно отметить, что «якобы-метод» давал иногда возможность процитировать то, что прямо процитировать было невозможно.

В заключение первой части моего экзерсиса три важных заявления:

1. Написанное выше не есть отражение реальности данной области нашего киноведения. Это модель данной реальности.

2. Модель не оспоривается фактами. Модель оспоривается только другой моделью.

3. Сказанное в п.п. 1 и 2 пригодится нам в следующем разделе.

●

Средневековым китайским дамам с детства так туго бинтовали ступни, что когда бинты снимали, жертвы обычая уже не могли ходить без подпорок. Если читатель не понял, в какой связи с рецензируемым сборником возник этот образ, можно вспомнить поэта: «В жизни, в искусстве, в борьбе, где тебя победили, самое страшное — это инерция стиля».

Если бы я не был твердо уверен, что двенадцать фамилий перед статьями сборника обозначают физически различ-

ных людей, и не знал действительной роли и возможностей составителя, а особенно того, как пишет сама М. Шатерникова, я бы сделал одно из двух ложных заключений: либо все двенадцать — ее псевдонимы, либо кто-то переложил своим языком мифы о западном кинематографе (сочиненные разными киноведами) подобно тому, как Т. Кун переложил мифы и легенды Древней Греции, тоже, вероятно, восходящие не к одному автору. Этим я не хочу умалить огромный труд составителя — почти все статьи на удивление похожи.

Однако пойдем по порядку. Три статьи — В. Баскакова, Н. Савицкого и Л. Маматовой — написаны по классификационному принципу «Что я видел на таком-то фестивале» (соответственно — западноберлинском, ФЕСТЕ-83 и венецианском). Внутри текста наблюдается чередование по признаку «один левый, другой правый», после чего ставится диагноз, например, такой: «Итак, европейский экран сложен, противоречив» (с. 15). Разброс и сам по себе может выступать объединительным мотивом: название статьи И. Анатольевой — «Кино Шри Ланки: разные измерения». Четыре статьи — «фильмы о...»: итальянские фильмы о войне (Г. Богемский), американские фильмы о полицейских (Е. Карцева), западные фильмы об интеллектуалах (Л. Мельвиль) и западные фильмы о журналистах (К. Разлогов). Полторы статьи описывают жанр: французские кинодетективы у Н. Дьяченко и современные политические фильмы Латинской Америки у Т. Ветровой. Полторы — тенденцию: та же статья Т. Ветровой и голливудские фильмы правой ориентации у Н. Цыркун. Дело в том, что «политический фильм» как понятие автором не анализируется, а это ведет к разносоставности рассматриваемого ряда картин. Слегка выделяется группирующий критерий статьи А. Плахова: «западные фильмы с сексуально-биологическими мотивами».

Чтобы читатель «ИК» почувствовал дух сборника, имеет смысл сделать выжимку идеологем и ритуальных формул, которыми полон его текст.

«Все они... демонстрируют различные ипостаси буржуазного интеллектуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократии и прогресса» (с. 38).

«...Вместо реальных путей осуществления коренных социальных преобразований авторы предлагают идеализированные образы...» (с. 85—86).

«...В этих и других подобных фильмах нет ни слова о классовых силах, действительно противостоящих буржуазии...» (с. 85).

«...Бергман в «Фанни и Александре» предлагает, в сущности, не решение затронутых им важных проблем, а иллюзию решения. С другой стороны, наивно, наверное, было бы ожидать, чтобы Бергман требовал сломать сам буржуазный строй, с его методическим насилием над личностью» (с. 110—111).

«Буржуазный кинематограф немало потрудился над тем, чтобы морально разоружить человека, внушить ему неверие в возможность что-либо радикально изменить в окружающей действительности» (с. 130).

«...Обнаруживают иллюзорность попыток восстановить справедливость в рамках антагонистического общества усилиями правдоискателей-одиночек, не открывающих перед зрителями действительно революционной перспективы свержения эксплуататорского строя — исторической миссии пролетариата» (с. 93).

«И о каких правах может идти речь в обществе, где два с лишним миллиона людей не только лишены элементарного права на труд, но становятся объектом всеобщей полицейской слежки?» (с. 159).

«...Фильм (...) бескомпромиссно разоблачает грязную кухню буржуазной «законности»...» (с. 161).

«Буржуазная «свобода печати» чревата ее всевластием — всевластием вольной или невольной лжи...» (с. 88).

«...Независимость средств информации при империализме иллюзорна и относительна...» (с. 82).

«Магическая иррациональная вера в «свободу слова», ежедневно и ежечасно опровергаемая практикой буржуазных средств информации...» (с. 82).

«...Слишком много грязи, лицемерия и жестокости видит вокруг себя человек в частнособственническом обществе...» (с. 129).

«...Журналист наследует традиции Робин Гуда (...), восстающего против социальной несправедливости, в лучших фильмах трактуемой как неизбежное порождение империализма» (с. 92).

«...Ставит в своем фильме проблему власти в буржуазном государстве — власти, враждебной народу...» (с. 212).

Предоставляю читателю возможность самостоятельно убедиться, что устав идейно-караульной службы, выписанный в начале рецензии, работает: можно было выписать втрое больше цитат, которые без ущерба и пользы легко переставляются из одной статьи в другую; нет ничего, кроме эквивалентов основного правила трактовки, следствий о неразрешимости и ограниченности, «якобы-метода», метода неправомерного обобщения и метода тенденциозного сужения. Чтобы осознать меру тенденциозности уставных инвектив, можно воспользоваться новозаветным принципом симметрии в формулировке «не говори о другом ничего такого, чего не хочешь, чтобы говорили о тебе», и везде, где встречается или подразумевается слово «буржуазный» и его синонимы, заменить их на «социалистический» (и наоборот), попутно представляя себе, что сказали бы авторы сборника, прочтя такое в работах западных киноведов о «восточном» кинематографе.

Охарактеризовав фланги статей, я рискну двинуться в глубь их боевого расположения.

Вот В. Баскаков, вполне корректно пересказав фильм Л. Кавани «Ночной портье» (где показана страсть, охватившая бывшего надсмотрщика Макса и бывшую узницу фашистского лагеря Лючию), делает неправомерное обобщение: «Авторы вольно или невольно внушают зрителю мысль, что фашистская идеология как бы соответствует природе человека, его биологической сути». Конкретность фильма не согласуется с абстрактностью комментария. Может быть, В. Баскаков смешивает интенцию картины с высказываниями режиссера? Но Л. Кавани в своих выступлениях утверждала, что преступления против человечности начинаются тогда, когда власть легализует худшие человеческие инстинкты. Это — содержательное утверждение, отнюдь не игнорирующее социальный аспект фашизма, и оно нуждается во всестороннем осмыслении (включающем и отечественный опыт), а не в формальных отговорках.

Не более убедительно и то, что пишет на сходную тему А. Плахов, упрекая вслед за В. Баскаковым авторов многочисленных западных лент в увлечении фрейдизмом и биологизмом. То ли критику априори известно, что фрейдизм — ложное учение, то ли он уверен, что в этом заранее убеждены читатели, словом, он ничего не противопоставляет западным практикам и теоретикам, кроме уставных призывов к социальности и заявлений о примате общественного над природным, и не находит бóльших авторитетов против Фрейда, чем Гарри Уэллс и Р. Додельцев. Вместе с последним А. Плахов обнаруживает у Фрейда противоречие между рациональным объяснением человеческой психики и иррационализмом основ этой психики, на которые выходит психоанализ. Но Фрейд не ставил и не мог ставить себе целью устранить иррациональное: как ученый, он отлично понимал, что лишь усматривает его на более глубоком уровне.

Почти все статьи сборника, выискивающие противоречивость в западных фильмах и кинематографиях, содержат противоречия между материалом и авторскими выводами. Если Л. Мельвиль на странице 26-й замечает, что буржуазные интеллектуалы «массой пошли в политику», то это очень плохо согласуется с ее утверждениями на предыдущей странице, что буржуазному интеллектуальному сознанию Запада присущи нарциссизм и полное безразличие к проблемам окружающей действительности. И если Этторе Скола заявляет, что целое поколение итальянских интеллек-

туалов находится в депрессии, то на каком основании автор статьи заключает, что выход из этого и подобных кризисов «в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократии и прогресса»?! Что это — еще один (по принципу «если вы такие умные, почему вы строем не ходите?») метод рассуждений или просто досужий совет персонажам фильмов и их творцам?

Те же исходные несообразности — в работах К. Разлогова и Е. Карцевой. Е. Карцева пишет, например, что в американских фильмах о полиции негативные явления подаются как результат действий отдельных плохих полицейских (сравните с основным правилом трактовки!) и что во многих картинах «хороших» полицейских подавляющее большинство, а «плохих» — единицы. Первое неверно, ибо в ряде американских картин коррупция в полиции представлена как системное явление. Что касается второго, то скажите на милость, откуда критику знать, каков процент «хороших» и «плохих» полисменов в полиции и кинематографе США?! Из материала же, которым оперирует Е. Карцева, следует то, о чем она умалчивает: что американское кино оперативно откликается на общественное мнение о полиции.

К. Разлогов в отличие от Е. Карцевой признает, что «западный кинематограф... остается чутким барометром общественных настроений...», но тут же пускает в ход обветшалые заклинания: «...хотя вместо реальных путей осуществления коренных социальных преобразований авторы предлагают идеализированные образы репортеров...» (с. 87). Замечу на это, что идеализация (упрощение) в разных фильмах производится в разные стороны, как в «хорошую», так и в «дурную», а кинематограф в целом этих людей не идеализирует, во всяком случае их образы вполне соответствуют тому, что мы знаем из других источников. Вопреки уверениям К. Разлогова, свобода слова в современном буржуазном обществе — отнюдь не миф, а реальность, обеспеченная, в частности, рыночным механизмом. Ведь правда — хороший товар.

Не могу также не сказать, что меня трогает уверенность доктора искусствоведения в том, что кино должно «предлагать реальные пути... коренных социальных преобразований» и освещать перспективы «свержения эксплуататорского строя», но я должен разочаровать К. Разлогова: по моим наблюдениям, ни пролетарской революции, ни «коренного перелома», ни поднятой Миссисипщины на Западе не ожидается.

Наименее идеологичны, пожалуй, статьи самых опытных критиков — В. Баскакова и Г. Богемского. Г. Богемский, рассказывая об итальянском кино, грустит о неореализме и вспоминает Рим, где он оказался в конце войны, В. Баскаков сочетает рассказ о картинах с личными воспоминаниями о Берлине 1945 года. И пусть простят мне два этих многознающих человека, но их суждения о современном кино не столь интересны, как то, что они могли бы рассказать об ушедшей от нас действительности.

Теперь я хочу обратиться к исключительно важному понятию для теории искусства, понятию «модель». Я полагаю, что отечественное киноведение не желает считаться с тем, что кино (и в особенности западное) сознательно моделирует действительность[2]. Понимаемая в научном смысле идеализация — способ моделирования, при котором пренебрегают теми аспектами жизни, что представляются в настоящий момент малоинтересными. В другую модель, напротив, их можно включить, так что К. Разлогов зря удивляется тому, как может А. Пакула в «Параллаксе» и «Всей президентской рати» строить противоположные модели действительности (в первой из них репортер оказывается бессилен, во второй — почти всесилен), а А. Плахов напрасно попрекает фильмы М. Скорсезе, Б. Бертолуччи, Л. Кавани и теории Р. Лабори и З. Фрейда тем, что они не стремятся отразить или объяснить все в человеке.

[2] С. С. Аверинцев как-то сказал, что искусство дает «теорию действительности».

Критик, правда, не добивает их вопросом: «А почему вы не отразили борьбу пролетариата?», но вопрос: «Почему вы игнорируете социальную обусловленность психики?» кажется ему правомерным. Однако «человек биологический», «человек сексуальный», «человек иррациональный», как и «хомо фабер»,— целостные аспекты человека, открываемые наукой и искусством.

Можно создавать биосоциальные, технобиологические и прочие более сложные модели, но погоня за «отражением» целого ни к чему, кроме эклектики и дурного смешения жанров, еще не приводила. А вот о том, к чему ведет изгнание сексуального аспекта в искусстве, подробно написал Н. Климонтович в шестом номере «ИК» за 1988 год, и уж, наверное, это стоило бы учитывать, прежде чем пускаться в полемику с западными адептами сексуальности на экране и в жизни. Глубокомысленные же тирады, что «психика сложно сопрягает и преломляет как биологическое, так и социальное», будучи абсолютно истинными, благодаря этому абсолютно бессодержательны, ибо подменяют необходимый здесь анализ.

Внимательный читатель уже догадался, что в споре с «коллективным автором» сборника «Мифы и реальность» я хочу заменить понятие «миф» понятием «модель» (о том, что такое «реальность», нужен особый разговор). С моей точки зрения, не претендующей, впрочем, на новизну, мифом имеет смысл считать лишь тотальную модель, повсеместно внедряемую в общественное сознание. Иными словами, миф я понимаю как тоталитарный миф, возможный только при монополии на средства массовой информации, то есть в тоталитарном государстве. Мифы, конкурирующие на одном экране,— это уже модели, хотя для кого-то они могут и подменить действительность. И наоборот, то, что я смоделировал в первой части статьи, было в киноведении мифом до тех пор, пока с ним нельзя было публично спорить, а теперь он на наших глазах превращается в неловко сработанную модель. Совершенно понятно, что попытка разоблачить западное моделирование средствами «восточного» мифа не удалась и удастся — в научном смысле — не могла.

Повторю: сказанное не значит, что я подвергаю сборник ВНИИКа полному отрицанию. Он полезен и даже интересен как произведение описательного киноведения (надеюсь, этот термин понятен без объяснений), как собрание дайджестов, как материал для критических упражнений на тему «Где ошибка?». Еще больше пользы получит тот, кто нарушит «принцип запрета» (он же принцип асимметрии Запада и Востока) и сравнит широту тенденций «ихнего» и нашего кинематографа.

Меня могли бы обвинить в умолчании, если бы я не сказал, что статьи сборника писались лет пять назад, а вышли в свет, когда общественное мнение ушло далеко вперед и когда авторы разве что в страшных снах вспоминают все то, что вынуждены были думать и писать во время оно. Вошедшая в притчу протяженность отечественного книгоиздательского процесса сыграла с ними дурную шутку, выдав за современный взгляд ветхозаветные идеологемы. Я не думаю, что авторам стоило отзывать или переписывать статьи из сборника, а вот снабдить их постскриптумами, чтобы не дезориентировать читателя и не компрометировать себя, вероятно, имело бы смысл. Как бы то ни было, если труды научно-исследовательского института являются такой скоропортящейся продукцией, это само по себе свидетельствует о том, что подмена науки идеологией (равной мифу) тормозит не только экономику, историю, биологию и кибернетику, но и искусствоведение.

Здесь же, конечно, возникает вопрос о том, какое издание, посвященное зарубежному кино, нам нужно. Не вдаваясь в подробное обсуждение, замечу лишь, что оно обязано быть оперативным, а не таким, которое, фигурально выражаясь, оповещает о рождении после похорон. «Киноведение быстрого реагирования», к которому, по идее, относится издаваемый ВНИИКом сборник, должно откликаться на кинематограф еще быстрее, чем тот на жизнь, дабы не умножать существенное запоздание.

«...имеются крупнейшие недостатки...»

В архиве Министерства кинематографии СССР (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1204, лл. 194—198) хранится следующий документ:

Совет Министров СССР
Постановление № 2711
от 16 декабря 1946 года *Москва, Кремль*

О крупных недостатках в организации производства кинофильмов и массовых фактах разбазаривания и хищения государственных средств в киностудиях

Совет Министров Союза ССР устанавливает, что в организации производства художественных фильмов имеются крупнейшие недостатки, которые не позволяют использовать полностью техническую базу киностудий, приводят к сокращению количества и к ухудшению качества выпускаемых кинофильмов, удорожают стоимость картин, создают благоприятную почву для разбазаривания и хищения государственных денежных средств и материальных ценностей и тем самым наносят серьезный ущерб делу развития советской кинематографии.

Неудовлетворительное руководство работой киностудий и отсутствие продуманного производственного планирования приводят к тому, что коллективы киностудий либо длительное время бездействуют, либо одновременно начинают работать над несколькими картинами, мешая друг другу и увеличивая в студиях неорганизованность. Нередко картины запускаются в производство необдуманно, без достаточной подготовки, по слабым сценариям, что неизбежно вызывает или прекращение начатых съемок, или выпуск неудачных фильмов.

Вследствие этого планы производства художественных фильмов систематически не выполняются. В 1946 году закончено производством всего лишь 9 фильмов при плане в 21 фильм. Бакинская, Ереванская, Алма-Атинская, Ашхабадская и Минская киностудии в 1946 году совсем не выпустили фильмов.

Неорганизованность технологического процесса производства кинокартин чрезмерно удлиняет сроки производства фильмов и вызывает излишние расходы. Рассмотрение и утверждение литературных сценариев проходит бюрократически, через множество инстанций, причем в ряде случаев в первоначальный текст вносятся противоречивые изменения и дополнения, в результате которых сценарий нередко ухудшается, утрачивает цельность, а иногда становится совсем непригодным.

Режиссеры мало считаются с утвержденными Министерством сценариями, сметами и сроками выпуска кинокартин, самовольно изменяют утвержденные сценарии и графики производства фильмов, вмешиваются в административные и финансовые дела киносъемочных групп и в то же время не несут ни материальной, ни административной ответственности за нарушения, которые совершаются по их указаниям.

Установившаяся в Министерстве кинематографии СССР вредная практика необоснованного продления сроков выпуска фильмов дезорганизует производственный процесс, порождает бесплановость, безответственность режиссеров и руководителей киностудий, покрывает бесхозяйственное расходование государственных средств.

В последнее время Прокуратурой Союза и Министерством госконтроля выявлены массовые факты преступного разбазаривания и расхищения государственной собственности в Алма-Атинской, Ашхабадской, Ереванской, Тбилисской, Киевской, Бакинской киностудиях, а также в киностудиях «Мосфильм», «Ленфильм» и «Союздетфильм». Пользуясь безответственным отношением в Министерстве кинематографии СССР к расходованию государственных

средств, киностудии произвольно завышают сметы на производство кинокартин, расточительно тратят деньги и материальные ценности. В результате этого стоимость кинокартин чрезмерно возрастает, ни одна картина не выпускается без перерасходов даже против завышенной сметной стоимости. Этому способствует широко распространенный среди киноработников вредный взгляд, будто хорошая кинокартина снимает ответственность за все излишества и злоупотребления, допущенные при ее производстве.

Руководство Министерства кинематографии СССР не организовало борьбы с жуликами, ворами, тунеядцами, получившими возможность длительное время расхищать государственные средства. Директор кинокартины «Пятнадцатилетний капитан» Кренский (киностудия «Союздетфильм») отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 201 400 рублей. Директор кинокартины «Простые люди» Гинзбург (киностудия «Ленфильм») отчитался перед студией фиктивными документами на сумму 99 702 рубля. Директор кинокартины «Золотая тропа» отчитался подложными документами на сумму 151 500 рублей. Установлено, что директоры кинокартин, которым доверяются огромные государственные средства, подбираются из людей случайных и непроверенных.

Министерство кинематографии СССР не сделало выводов из Постановления ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь». Несмотря на неоднократные предупреждения ЦК ВКП(б) и Правительства, руководители Министерства кинематографии СССР и прежде всего Министр т. Большаков И. Г. продолжают неудовлетворительно руководить работой киностудий и расточительно расходуют огромные государственные средства.

В целях наведения порядка в деле производства художественных кинофильмов, а также предотвращения хищений и бесхозяйственного расходования государственных средств, Совет Министров Союза ССР постановляет:

1. Предупредить Министра кинематографии СССР т. Большакова, что если он в кратчайший срок резко не улучшит положение в кинематографии, будет поставлен вопрос об освобождении его от должности Министра кинематографии СССР.

2. Утвердить т. Кузакова К. С. заместителем Министра кинематографии СССР по общим вопросам.

3. Установить государственное годовое планирование производства и выпуска полнометражных художественных фильмов. Обязать Министерство кинематографии СССР на основе утверждаемых ЦК ВКП(б) тематических планов составлять производственные планы выпусков фильмов и вносить их на утверждение Совета Министров СССР.

4. Ликвидировать множественность инстанций при рассмотрении и утверждении сценариев, как то: утверждение готовых сценариев главным редактором сценарной студии, директором сценарной студии, начальником Главного управления по производству художественных фильмов и т. д., упорядочив дело заключения с авторами договоров на создание сценариев. Заключение договоров с авторами на сценарии производить только при наличии письменного либретто, по которому можно судить о будущем сценарии. Сценарии кинофильмов рассматривать и утверждать Художественному совету Министерства и лично Министру кинематографии СССР.

5. Отменить неправильную практику пересоставления утвержденных постановочных смет на производство кинокартин, создающую возможность скрытия перерасходов, допущенных в результате бесхозяйственного ведения дел. Привлекать к строгой ответственности лиц, завышающих сметы на постановку фильмов.

6. Обязать Министра кинематографии СССР представлять на утверждение Правительства каждый художественный полнометражный фильм. Одновременно с подготовленным фильмом министр обязан предоставить заключение Художественного совета по фильму, финансовый отчет о производстве фильма и решение Министерства кинематографии СССР о принятии фильма к демонстрации.

7. Обязать Министерство кинематографии СССР разработать нормативы-справочники для составления смет на производство художественных, документально-хроникальных и научных фильмов и согласовать их с Министерством финансов СССР и Госпланом СССР.

8. Установить, что режиссер кинокартины несет материальную ответственность за перерасход средств на производство фильма наравне с директором кинокартины и директором киностудии.

9. Обязать Министерство кинематографии СССР в случае низкого качества съемочных работ, нарушения сметной стоимости и сроков производства кинокартин применять снижение тарифно-квалификационной категории режиссерам, операторам, звукооператорам, директорам картин и другим работникам съемочной группы и киностудии.

10. Поручить Министерству кинематографии СССР и Министерству финансов СССР

в 2-месячный срок упорядочить систему оплаты внештатных артистов и участников массовых и групповых съемок, не допуская перерасхода на эту цель сметных ассигнований.

11. Обязать Министерство кинематографии СССР разработать единое Положение о правах и обязанностях должностных лиц киносъемочной группы (директора кинокартины, режиссера, оператора и др.).

12. Обязать Министерство кинематографии СССР произвести срочную ревизию производственной и хозяйственно-финансовой деятельности заграничных представительств «Совэкспортфильма» в Берлине, Вене, Праге, Варшаве. Материалы о результатах ревизии и предложения о мерах по устранению недочетов в работе иностранных представительств «Совэкспортфильма» (прокат фильмов, производственная и финансовая деятельность, подбор кадров) представить в месячный срок на рассмотрение Совета Министров СССР.

Председатель
Совета Министров Союза ССР — *И. Сталин*

Управляющий Делами
Совета Министров СССР — *Я. Чадаев*

Удручающее положение советской кинематографии, столь сурово, правдиво и впечатляюще обрисованное в гневном правительственном постановлении, требует пояснений.

Многие недостатки нашего киноискусства в то время были обусловлены, как известно, наскоро восстановленным производством вернувшихся из эвакуации студий Москвы, Ленинграда, Киева, Минска — и общей отсталостью материально-технической базы отечественного кинодела. Что касается организационно-управленческой структуры, то кинематограф за нее отвечать не может. Принцип цензурно-репрессивного надзора и практика административно-приказной регламентации навязывались кинематографу сверху — начиная со второй половины 20-х годов и особенно бесцеремонно в конце 30-х, несмотря на очевидную несостоятельность бюрократического «руководства» столь сложной областью культуры. Признанием этого является и публикуемое правительственное постановление, одно из многих в ряду чрезвычайных мер, регулярно предпринимавшихся для спасения утопающего, в результате коих он все реже выныривал на поверхность.

Так, из года в год терпели крах производственные планы студий, составлявшиеся без малейшего учета специфики кинопроизводства как фильмо*творчества:* они устанавливались жестко и таким образом, словно студия — обычный конвейер и достаточно обеспечить его сырьем, фондами и специалистами, чтобы непрерывно получать продукцию, притом — только отличного качества. Обвинение в «отсутствии продуманного производственного планирования», конечно, справедливо, однако учтем, что действительно необходимый кинематографу план — это вовсе не то, что под ним понимали чиновники, убежденные в тождестве материального и духовного производства. Как воздух, нужен был иной принцип планирования — гибкий, учитывающий творческий характер всего процесса создания фильма.

Обратите внимание на следующее. В постановлении, подписанном главой правительства 16 декабря 1946 года, сказано, что из двадцати одного запланированного фильма выпущено только девять. Читателю интересно будет знать, что 17 июня того же года не кто иной, как И. Сталин, подписал постановление Совета Министров № 1262 «О плане производства художественных кинофильмов на 1946—1947 гг.», пункт же 1 (б) оного гласил: «Исключить согласно предложению тт. Жданова, Александрова (ответственный работник ЦК ВКП(б), в будущем — министр культуры.— *Д. К., Е. Л.*) и Большакова из плана производства следующие 15 фильмов (...)» (ЦГАЛИ, ф. 2456, оп. 1, ед. хр. 1205, лл. 1, 2).

Могли ли студии выполнять свои планы в этих условиях? Добавим, что правительство в тот же июньский день утвердило «Темы кинофильмов, подлежащих разработке в 1946 году» (там же, л. 9), и было их одиннадцать, однако каждому ясно, что ни одна из них не успела бы стать фильмом ни в 1946,

ни в 1947 году и заполнить хотя бы одну из брешей, образованных исключением из плана пятнадцати картин (что обошлось государству, как свидетельствуют документы, в десять миллионов рублей!).

Были, разумеется, и многие другие причины дезорганизации фильмопроизводства и деморализации творческой среды кинематографа, они хорошо известны, но посмотрим, что же предпринимает правительство, взвалившее на себя, среди прочих забот, и бремя кинотематических предписаний?

Оно устанавливает абсолютно жесткий конвейерный производственный режим (разумеется, утопический — он постоянно нарушался, иначе и быть не могло) и реальное всевластие высших директивно-контрольных инстанций. Вдумаемся: тематические планы будет утверждать ЦК ВКП(б)[1], производственные — Совет Министров, каждый сценарий должен быть одобрен Худсоветом министерства и лично министром, каждый фильм после них принимает правительство! Верх всемудрейшей предусмотрительности, не правда ли? Все меры приняты, чтобы обеспечить сплошь отличное качество продукции, ни одной щели для брака не осталось, а если оказывается вновь и вновь, что такая замечательная система не действует и просто никуда не годится, значит, виноваты сами кинематографисты, к которым еще надо присмотреться — в чьих это интересах они плохо работают, не выпускают шедевр за шедевром, хотя им созданы все мыслимые условия?

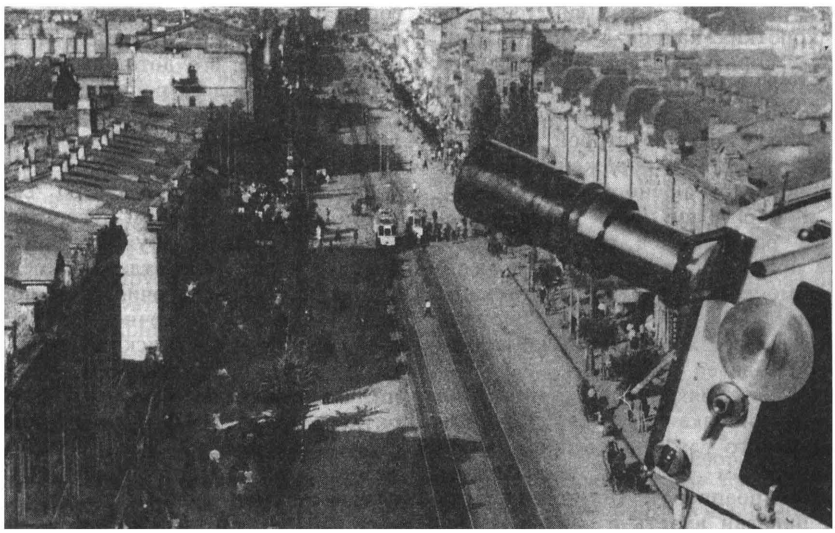
В постановлении предусмотрены и разумные меры, способствовавшие некоторому упорядочению хаоса, царившего в материально-производственных отношениях внутри кинопроизводства (в частности, был налажен контроль за составлением сметы фильма и за расходованием средств, что позволило пресечь вопиющую бесконтрольность и огромные хищения), и решению многих важных, но все же второстепенных вопросов. Однако основные проблемы и трудности, противоречия и беды советской кинематографии не были устранены. Напротив, полное и безоговорочное огосударствление творческо-производственного процесса (вскоре Худсовету министерства велено было не только принимать сценарии и фильмы, но просматривать и утверждать актерские пробы и рабочие материалы всех картин!) почти парализовало работу студий.

Однако столь основательно обеспеченное исполнительство не давало и, конечно, не могло давать ожидаемых результатов. Все очевиднее становилась несостоятельность верховного руководства киноискусством, его «святоотческой» дрессировки. Все чаще и громче звучали жалобы кинематографистов на непреодолимые трудности в работе, на немыслимую систему идеологического сыска, на бесправие художников и студийных коллективов. Но признать полный крах политики огосударствления творческого процесса, то есть фактически тенденции его замены самодеятельностью цензурных инстанций, авторы этой политики не собирались. Как всегда, начались поиски козлов отпущения. Поначалу виноватыми были объявлены сценаристы и режиссеры фильмов, признанных порочными. Но они ведь не могли отвечать за общее состояние кинематографии. Кроме того, обвинить всех или большинство практических работников экрана и принять соответствующие меры значило лишить отрасль кадров и косвенно признать либо ошибочность «генеральной линии», либо беспомощность руководства. И вот вскоре понадобился очередной акт в политическом спектакле «театра Иосифа Сталина» (выражение А. Антонова-Овсеенко) — охота на внутренних врагов, двуличных вредителей. А сверхзадачей, как всегда, было укрощение интеллигенции (не только творческой), подогревание подозрительного к ней отношения, разжигание отвращения, презрения и ненависти к ней. Как было организовано и шло это действо, журнал расскажет в первых книжках 1990 года.

Публикацию подготовили Д. Кантор, Е. Левин

[1] Этот порядок установился в середине 40-х годов.

«Человек с киноаппаратом», СССР (1929)



В 1929 году во Франции и СССР созданы два разных, но и достаточно близких друг другу документальных фильма. Близость, во-первых, тематическая: перед нами панорамы жизни многолюдных городов, попытка через отражение их противоречий и многообразия уловить дух эпохи. Во-вторых, обе картины принадлежат к числу тех поисковых произведений, что призваны развить язык кино; оба достаточно сложны для восприятия. А третье — тождество фамилий операторов, запечатлевших для нас облик Ниццы и Киева: «По поводу Ниццы» снимал Борис Кауфман, «Человека с киноаппаратом» — Михаил Кауфман. Их брат Денис Кауфман, ставший знаменитым под псевдонимом Дзига Вертов,— режиссер второго из названных фильмов. Его французский коллега, юный и никому пока не известный самоучка Жан Виго, делая с профессиональным оператором Б. Кауфманом свою первую и, в сущности, любительскую ленту, вряд ли предполагал, что она войдет в историю кино. Напротив, за плечами Дзиги Вертова в это время — уже большой опыт по выпуску хроники и полнометражных фильмов, принесших ему славу новатора. Уже распалась (в 1926 году) группа единомышленников Вертова — «киноков». Сподвижниками его остаются брат-оператор и жена — великолепный монтажер Елизавета Свилова.

Вертов открывает фильм титром — своеобразным миниманифестом, оповещающим о том, что лента «представляет собой опыт кинопередачи видимых явлений», что «эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы». Эта декларация, на первый взгляд аван-

«Человек с киноаппаратом».
Автор, руководитель Д. Вертов. Главный оператор М. Кауфман. Ассистент режиссера Е. Свилова. ВУФКУ (Киев), 1929.

гардистская, содержит в себе универсальные определения. В самом деле, как бы ни различались меж собой документальный фильм и игровая киносказка, в том и другом случае перед нами — «опыт кинопередачи видимых явлений»: во втором примере, конечно, это будут инсценированные явления, но безусловно видимые! Любой и всякий фильм, оказывается, подходит под столь широкое определение. Вертов стремится, как и многие другие кинорежиссеры в СССР и за рубежом, обосновать теоретически и реализовать практически особенные принципы кинематографического зрелища. Основополагающим здесь видится монтаж. Пожалуй, никто не достиг такой виртуозности в склейке коротких кадров с еще (и еще, и еще!) более короткими, как Дзига Вертов в «Человеке с киноаппаратом». Начав с весьма спокойных планов дремлющих перед рассветом улиц Киева, во второй половине фильма он доводит отображение жизни большого города до бешеного мельтешения, кружения и ряби, до порой полной невозможности различить в вихре монтажа конкретные предметы, очертания пейзажей, лица. Но самоцелен ли этот «эстетский», «формалистический», как упрекали Вертова, монтаж? Или он все же органически связан со смысловой задачей фильма?

Вспомните повторяющийся кадр-символ (им же фильм и заканчивается): крупный план человеческого глаза, в котором «установлен» (способом двойной экспозиции) работающий киноаппарат. Овеществленный «киноглаз» призван видеть и запечатлевать как можно более, а в идеале — все, буквально все, что происходит в мире! Поэтому если уж киноглаз следит за наступлением утра, то в поле его зрения — и молодая киевлянка, буднично выполняющая процедуры умывания и одевания; и беспризорник, продирающий глаза на аппарат с недоуменной и вместе задиристой улыбкой; и шланги дворников, спешащих полить мостовые, покуда не снуют по ним прохожие; и манекены за стеклом витрин, немые, отчужденные, холодные (а в сутолоке дня они же, вроде бы не изменившись, приобретут заманчивый и оживленный вид); и броская афиша, зазывающая зрителей на «фильму» «Пробуждение» (случайно ли именно это, в унисон с темой эпизода, название?); и первые автобусы, и первые такси, что покидают автопарк; и самолеты, выезжающие из дверей ангара; и высоченная труба завода, выпускающая первый в этот день клуб дыма; и первая толпа, ввалившаяся в только что открытые ворота рынка, и... Нужно успеть повсюду: кинооператор едет на такси, быстро передвигается в толпе с громоздким аппаратом на плече, взбирается по стенке заводской трубы наверх, к ее пыхтящему жерлу, ложится на рельсы, снимая приближающийся поезд (смертельный риск, и без обмана, и без дублеров), оказывается на крыше, наставляя объектив на мельтешащие внизу потоки людей и транспорта, висит в передвижной кабине-люльке над водопадом ГЭС; снимает в парикмахерских и магазинах, на телефонной станции и фабрике по производству папирос, на улицах и площадях, на пляже и на танцплощадке, в шахте и у станка, штампующего сложные детали, на кладбище и в загсе, в цехе горячего литья и в швейной мастерской, в машине «скорой помощи» и в косметическом салоне; его дотошный киноглаз бесстрастно наблюдает роды с той самой точки, с которой привыкли видеть сей процесс лишь акушеры и врачи; маленький яркий тонконогий оператор, похожий на кузнечика, может возникнуть со своей трехногой камерой в любом невероятном месте, даже... в пивной кружке, оттуда, из-под шапки пены, запечатлевая киевских трудящихся в их нерабочие часы под сладостным хмельком. Конечно, ни на следствии или суде по «шахтинскому делу» (тут же, на Украине, состоявшемся в 1928 году), ни, например, на Соловках (где за один октябрь месяц 1929 года произведен расстрел — по плану — трех сотен с лишним человек) наш оператор с любопытным киноглазом не мог бы оказаться, это ясно. Но все предметы, что в пределах досягаемости, вся эта масса «видимых явлений» должна быть непременно увековечена на пленке! Так мудрено ли, что время, отведенное каждому из объектов, доля его в калейдоскопически-дискретном мире фильма, стремящегося стать правдивым зеркалом внешнего мира в его необъятности, неумолимо сокращается, переходя все мыслимые пределы! Надо иметь в виду и то, что, сокращая длительность кадра до двух-трех малых кадриков и выводя его таким образом за порог осмысленного восприятия, режиссер шел своим путем к тому же, чего добивался, хотя и иными способами, С. Эйзенштейн: к воздействию на подсознание. Вольно монтируя изображения без ясной логической связи, Вертов стремится прийти в результате к некоему предугадываемому образу. А то, что этот образ плохо поддается описанию, поскольку составлен большей частью из реакций зрительского подсознания, и есть то качество, которое имеет в виду режиссер, говоря о «полном отделении от языка театра и литературы».

Но насколько возможно, достижимо это отделение? Может ли оно даже в таком принципиально бессловесном фильме стать абсолютным? Приведем несколько примеров. О том, как слово «пробуждение», начертанное на афише, «работает» на тему эпизода, уже упоминалось. Но вот другие. На рассвете поливают улицы — и умывается женщина; в разгар дня посетительницам косметических салонов делают маски, накладывают грим — и в это время штукатуры (тоже женщины) пришлепывают шпателями на стену раствор. Хрестоматийным стал момент, когда проснувшаяся девушка глядит на улицу еще слипающимися глазами — а в окне противоположного дома то закрываются, то снова раскрываются жалюзи, и движение створок дает мгновенный образ то являющегося, то исчезающего изменчивого мира, нечеткий силуэт которого видит и девушка, борясь с остатками сладкого сна. Трюк выполнен технически безукоризненно, но все-таки «читается» эта метафора не без труда. В ее основе — чисто литературный прием описания одного через другое (как и во всех других вышеописанных моментах). В литературе мы естественно и без усилий воспринимаем даже очень сложные, неочевидные сравнения, которые попытка переноса на экран сразу же превратит в головоломку.

Кино с первых своих шагов и по сей день стремится преодолеть мнимую эфемерность изображения фундаментальностью (нередко тоже мнимой) описания: это противоречие таится в двуединой природе кинематографа. В «Человеке с киноаппаратом» оно приобретает значение сюжетного конфликта: напрягает пеструю ткань фильма, сообщает разнородному потоку зарисовок единство и глубокий смысл именно борьбы сиюминутности за место в вечности, стремление живой, трепещущей и исчезающей реальности хоть как-то сохранить свое лицо перед напором все стирающего Хроноса. Здесь нет трагического ощущения великой обреченности — здесь скорее азарт и увлечение борьбы. В улыбке роженицы, которую мы видим в фильме, выражена не иллюзорная, а настоящая победа над смертью, победа, за которую тяжко заплачено. И вера художника в бессмертие своих произведений оправдана творческими усилиями, вложенными им в работу. И не слабость, а сила человека с киноаппаратом в том, что его киноглаз смотрит в лицо уличной повседневности — труд по запечатлению ее в фильме настойчиво сопоставляется с другими видами труда, включается во множество профессий, работники которых, каждый на своем месте, вносят свою долю в общее дело строительства жизни.

Смотря сегодня «Человека с киноаппаратом», удивляешься, почему всякое доброжелательное или даже попросту нейтральное упоминание об этом фильме, в сущности, полном жизнеутверждающего пафоса, многие годы было чуть ли не крамолой. Сегодня, когда хочется видеть всю правду времени, фильм выглядит чересчур розовым: в нем нет того, другого и намека нет на третье... Перестаем ценить то, что в фильме все-таки есть: верное отображение той, далеко не идиллической советской жизни, тяжелого однообразного труда и бедности быта. Стоит хотя бы шахту вспомнить, как она снята в фильме, и сравнить с подземными дворцами более поздних «Донецких шахтеров» или «шедевров» крашеной кинодокументалистики. Пожалуй, не столько «формалистические штучки», сколько отсутствие украшательства вызвало неприязнь верхов к этому фильму. Ни «Три песни о Ленине», ни даже «Колыбельная» уже не помогли их автору. Его судьба была предрешена... Француз Виго, снявший острокритический по отношению к окружающей действительности фильм (взгляд на добропорядочное общество с позиций леворадикального бунтарства), также не мог найти места в системе кинопроизводства и лишь ценой борьбы и вынужденных компромиссов сумел создать еще две замечательные ленты, в которых все же чувствуется след цензурных и финансовых тисков. Виго прожил лишь 29 лет, и мы можем только догадываться, что еще он мог бы сделать. Жизнь Дзиги Вертова была более долгой, но его творчество оборвалось рано. Не помышлявший ни о какой критике, ни о малейшем развеличивании строя, режиссер был отстранен от режиссуры и много лет (не оставляя, вероятно, все-таки надежды на авторскую постановку) готовил к выпуску журнал «Новости дня» в качестве режиссера-монтажера. Что в производителе этой экранной одури было от Дзиги Вертова — неугомонного новатора, души «киноков», творца «Кино-глаза», «Шестой части мира» и «Человека с киноаппаратом»?..

Елена Винниченко

«Сломанные побеги», США (1919)

«Сломанные побеги» ("Broken Blossoms") **Сценарий Д. У. Гриффита (по новелле Т. Бёрка «Китаец и ребенок»). Режиссер Д. У. Гриффит. Операторы Г.-В. Битцер, Х. Сартов, К. Браун. Художник Ч. Бейкер. Музыка Д. У. Гриффита и Л.-Ф. Готтшалка. В ролях: Л. Гиш, Р. Бартельмес, Д. Крисп, Э. Пейл, Н. Селби.**

Фильм Дэвида Уорка Гриффита «Сломанные побеги» занимает особое место в творчестве великого американского режиссера. Историки кино единодушно считают его одной из вершин, достигнутых Гриффитом, но уделяют ему гораздо меньше внимания, чем ранним фильмам, снятым на студии «Байограф», или таким признанным шедеврам, как «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). В этих фильмах на первый план выступают поиски нового киноязыка, они увенчаны открытием параллельного монтажа, которому посвящены сотни страниц исследований. «Сломанные побеги» на фоне предшествующего буйства языковых форм выглядят необычайно изящным, но бедным фильмом. Разговор о нем обычно ограничивается двумя аспектами — изумительной игрой Лилиан Гиш и использованием мягкофокусной оптики.

Сам создатель испытывал к своему детищу противоречивые чувства. Фильм снимался в той атмосфере лихорадочного возбуждения, которое обычно царило на съемочной площадке Гриффита в десятые годы. Он был снят за 18 дней, но затем режиссера охватило странное оцепенение. Лилиан Гиш вспоминала: «Джимми Смит, монтировавший фильм, спросил меня: «Что происходит с Гриффитом? Никак не заставлю его посмотреть картину. Почему он ее не заканчивает?»

Я обратилась к Гриффиту.

— Не могу видеть эту чертову картину, она меня угнетает,— ответил он.— Зачем я взялся за этот сюжет? Если даже вы и убедите зрителей посмотреть этот фильм, они все равно убегут».

Растерянность режиссера перед лицом собственного произведения объясняется, вероятно, тем, что «Сломанные побеги» нарушали все общепринятые нормы, в том числе и те, которым систематически следовал и сам Гриффит. Ритм ленты был не-

привычно медленным, механизм параллельного монтажа, создававший напряжение фильма в кульминационных эпизодах спасения невинной жертвы, здесь практически не действовал, фильм впервые в американском кино кончался смертью всех трех героев, что казалось немыслимым. Глава «Парамаунта» Адольф Цукор, которому режиссер принес законченную ленту, наотрез отказался прокатывать ее, считая фильм обреченным на провал.

Но это были лишь внешние, наиболее очевидные отклонения от господствовавшей нормы. Гриффит, принявший решение самостоятельно прокатывать фильм, организовал необычайно эксцентричную премьеру в Лос-Анджелесе, призванную лишь подчеркнуть фундаментальный разрыв с традицией. Атмосфера этой премьеры донесена до нас в воспоминаниях Карла Брауна, снявшего первые кадры фильма. Поразительным было все. Например, решение режиссера сопровождать фильм оркестром русских балалаек, который специально был доставлен в Лос-Анджелес из Нью-Йорка. Любопытно, что Гриффит заказал для фильма специальную партитуру композитору Луису Ф. Готтшалку. Но русский оркестр играл без всякой партитуры, полуслучайно укладывая музыку на изображение. В кулисах и на колосниках над экраном была смонтирована система цветных прожекторов, которая погрузила зал в атмосферу мистического густого синего сияния. Все это было непривычным и подчеркивало особую стать фильма, его связь с какой-то иной, необычной культурой. Да и сам сюжет был достаточно экзотическим — любовь китайца к лондонской девочке из портового квартала Лаймхаус.

Сегодня, когда необычность фильма стерта многолетним тиражированием его открытий в фильмах иных режиссеров, нам трудно понять своеобразие его замысла и реализации. В основу картины легла новелла «Китаец и ребенок» популярного английского писателя Томаса Бёрка (1917). Внимание Гриффита к нему привлекли Мэри Пикфорд и Дуглас Фербенкс.

Что помимо откровенно мелодраматического сюжета могло заинтересовать режиссера в этой новелле? По-видимому, два момента. Во-первых, возможность убедительно завершить полемику вокруг расистских мотивов «Рождения нации», где инородцы-негры представали в качестве воплощения вселенского зла. Тот фильм начинался с идиллии в белой семье, которая нарушалась вожделением некоего Чужака (например, негра) к белой женщине, подвергавшейся насилию. В конце фильма «законный» владелец белой женщины — муж, жених — освобождал свою нареченную, тем самым восстанавливая первоначальную гармонию. Такого рода схема опиралась на идею ксенофобии, осуждения Чужака и могла реализоваться, что и произошло в «Рождении нации», в самых откровенных расистских формах.

Новелла Бёрка переворачивала эту схему. Фильм начинался в семье, где белый отец, боксер Бэттлинг Бэрроуз, садистически мучил свою дочь. Ее похищение Чужим (китайцем Чен Хуаном) — а похищение непременный элемент гриффитовской интриги — приводило к гармонии чистой любви, которая разрушалась в финале Бэрроузом, уводившим дочь от китайца и забивавшим ее до смерти. Убийство Бэрроуза Чен Хуаном было лишь восстановлением справедливости, мщением за гибель девушки. Образ благородного китайца мог снять обвинения в расизме, особенно болезненные на фоне антикитайской истерии, начавшейся в 1911 году после «восстания боксеров» и канонизации образа зловещего китайца в серии романов Сакса Ромера о жестоком докторе Фу Манчу (1913).

Расовые мотивы имели для Гриффита существенное значение, и это ясно из поправок, которые внес режиссер в сюжет Бёрка. Так, у Бёрка Бэрроуз отправляется громить дом китайца в сопровождении негра, которого Гриффит решительно удаляет из фильма. Но более существенно иное. Чен Хуан в новелле испытывает к девочке Люси далеко не платонические чувства, хотя Люси всего 12 лет: «Он взял ее руку и поцеловал ее; затем он поцеловал ее в щеку, губы и маленькую грудь, вплетая свои пальцы в ее волосы». Люси возвращает поцелуи китайцу.

Гриффит вычеркивает из фильма малейший намек на сексуальность отношений Чен Хуана и девочки. Более того, он всячески подчеркивает женственность китайца, удаляя из образа, созданного Ричардом Бартельмесом, все признаки мужского. Идиллия между белой и Чужаком возможна лишь при условии абсолютной десексуализации их отношений. По существу Бэрроуз (отец) ведет себя как садистический любовник-насильник, китаец же замещает собой отца. Все это вносит в фильм элемент едва заметной извращенности, который Гриффит старательно камуфлирует.

Бёрк так определяет Бэрроуза: «Он был занятной смесью атлетизма и вырождения (...) у него были пороки французского декадента. (...). Подобно многим сенсуалистам Бэттлинг был также сентимента-

листом». Из экранизации вся эта декадентская порочность боксера тщательно удалена. Дональд Крисп, игравший отца, до грубости педалировал в нем черты примитивного спившегося злодея.

Но был и второй момент, который, вероятно, заинтересовал режиссера. Долгие годы Гриффит, мечтавший в молодости стать поэтом, искал в кинематографе возможность создания визуальной поэзии, не уступающей поэзии словесной. Отсюда постоянные обращения режиссера к творчеству Браунинга, Кингсли, По, Уитмена и других поэтов. Многие языковые открытия в фильмах Гриффита были результатом поисков в кино эквивалентов стиховым структурам. Чен Хуан определяется Бёрком как поэт, о Люси он пишет: «Она была стихом». Сквозь всю новеллу настойчиво проведена поэтическая метафорика, переводившая отношения китайца и девочки в плоскость чисто стиховую. То, что этот пласт был чрезвычайно важен для Гриффита, нетрудно обнаружить по многим признакам, например, по смене названия. Название фильма «Broken Blossoms» в действительности значит «сломанные цветы», а образ цветов постоянно проходит через новеллу, ассоциируясь у Чен Хуана с образами из произведений Ли Бо — цветами сливы, струящимся потоком — классическими мотивами китайской поэзии.

Появление Люси описывается Бёрком труднопереводимой фразой, которая и стала названием фильма: «А затем дух поэзии разметал ее цветы (broke her blossoms) по всей его благоухающей комнате». «Сломанные цветы» это не только символ растоптанной жизни — это явление поэтического, которое преображает Лондон в волшебную страну китайской поэзии. Режиссер, не смущаясь, цитирует из Бёрка выспренние поэтические периоды, которые шокировали некоторых рецензентов: «О лилии и цветы сливы! О серебро ручьев и тусклозвездные небеса!» и т. д.

Этот мотив поэтического преображения мира, связанного с явлением Люси, становится ключевым для всей поэтики фильма. Гриффит строит декорации Лондона в павильоне, создает искусственный туман, сближающий Лондон с мотивами китайского искусства, прибегает к изысканной светописи фотографа Хендрика Сартова, снимающего лицо Люси в контражуре и мягком фокусе. Иными словами, здесь впервые поэзия начинает осмысливаться режиссером не на уровне монтажных процедур, а в чисто пластическом измерении. Повествование таким образом отступает на второй план. Главенствующую роль начинает играть атмосфера. Недаром некоторые исследователи называют фильм Гриффита импрессионистским. Воссоздание атмосферы как поэтического качества фильма идет по пути преобразования реальности, ее сублимации, крайне не характерной для всего предшествующего повествовательного кинематографа Гриффита и его современников. Привычные сюжетные структуры помещаются в чужой, незнакомый, непривычный ареал. И для этой метаморфозы фигура китайца была идеальной. Гриффит выстраивает квартиру Чен Хуана как магический мир странных, поэтических вещей.

Изменение повествовательной функции Чужака в фильме имеет фундаментальное значение для коренной трансформации всей гриффитовской поэтики. Превращение реальности в поэзию идет по пути, который примерно в это же время Виктор Шкловский назовет «остранением». Причем тот факт, что поэтическое «остранение» в кинофильме, снятом в 1919 году, сюжетно связывается с понятием странного, экзотического, чужого, не должно вызывать нашего удивления. Прием при своем рождении часто описывает себя в сюжете.

Трудно переоценить гриффитовские открытия в «Сломанных побегах» для последующей эволюции кинематографа. Из этого фильма, как отмечали исследователи, вышло немецкое павильонное кино с его установкой на создание атмосферы (Stimmung), с его акцентом на свет и контражур. К той же линии развития кинематографа относится французский «импрессионизм» в кино и поэтический реализм. Напомним лишь, что в одном из первых фильмов французского «импрессионизма», «Лихорадке» Луи Деллюка (1921), где действие также разворачивается в портовом районе (типичное место встречи разноязыких культур), фигурирует экзотическая восточная женщина с цветком — «сломанным цветком» Гриффита.

Михаил Ямпольский

«Роман о Лисе», Франция (1929—1939)

С 1919 года один из пионеров русской мультипликации Владислав Старевич начал работать во Франции. Дочь режиссера, Ирина Владиславовна, сказала мне во время нашей встречи в Париже 21 апреля 1989 года: «Когда папа приехал во Францию, он был человеком чисто славянской культуры. Но тут же начала образовываться амальгама. По-моему, в итоге он много дал французам».

Результатом создания такой «амальгамы» и одним из главных шедевров Старевича был его полнометражный фильм «Роман о Лисе», шедший к французскому зрителю в течение десяти лет (съемки начались в октябре 1929 года, закончен фильм был в 1931-м, но озвучен позже и вышел лишь в 1939 году). В 1936 году Старевич снял немецкую версию фильма — «Рейнеке-Лис», не ставшую первой в истории объемной мультипликации полнометражной лентой из-за того, что годом раньше снял своего «Нового Гулливера» Александр Птушко. Наша встреча с Ириной Старевич состоялась на просмотре отреставрированной французской копии, о которой сценаристка отозвалась со смешанным чувством: «Это совсем другая картина. Она стирает все мои воспоминания о фильме отца, но в то же время она восхитительна. Это новое рождение».

Из 25 000 стихов средневекового французского эпоса XII—XIII веков в сценарий были отобраны в основном эпизоды, вошедшие в международный детский фольклор: многие из них ошибочно воспринимаются нами как русские сказки или сюжеты русского лубка. При этом герои Старевича одеты во французские средневековые одеяния, басня о Вороне и Лисице сопровождается текстом Лафонтена, с которого сделал свой перевод Крылов, вместо крыловской Вороны мы видим лафонтеновского Ворона (явно «мужчину»). Старевич как бы возвращает эти «присвоенные» русской культурой сюжеты их французской родине. Сценаристкой фильма считается Ирина Старевич, но, по ее словам, работа протекала следующим образом: «Я предлагала, а папа отбрасывал все лишнее». Похоже,

---

«Роман о Лисе» ("Le Roman de Renard")
Сценарий И. Старевич. Режиссер В. Старевич. Диалоги Э. Ноэна и А. Нордман. Композитор В. Скотто. Животных озвучивали: Р. Букэ, С. Иткин, С. Батай, Ж. Плана, Рэн, Ларив, Дебрэ. Продюсер Р. Ришбе.

что, «отбрасывая лишнее» из предложений дочери, Старевич ориентировался в первую очередь на тот детский багаж культуры, который его дочь в двенадцатилетнем возрасте вывезла из России во Францию. То, что при экранизации не был использован ни один сюжет из любовных похождений Лиса (линия, в одном из вариантов «Романа» кончающаяся женитьбой Лиса на Львице), наводит на мысль, что у автора была установка на создание детской сказки. Во всяком случае, именно так воспринимали фильм Старевича современники. Близкий друг режиссера в эмиграции А. И. Куприн писал в рецензии: «Когда же... пьеса готова и ее показывают на экране, то с удивлением видишь, как разрешилось вдруг колдовство, тяготевшее над уснувшими героями г. Старевича, и как они, внезапно пробудившись, зажили той таинственной чудной сказочной жизнью, которую мы в раннем детском возрасте так близко, так ярко знали и чувствовали у Перро, и Андерсена, и Мамина-Сибиряка»[1].

Вызывая подобную реакцию узнавания, Старевич вводит свой фильм в культурный контекст страны, в которой он сделан. Так, французская копия начинается с появляющейся у проектора обезьяны, представляющей «актеров», а заканчивается тем, что довольная собой мартышка раскланивается у того же проектора, пока человеческая рука за ухо не оттаскивает ее с экрана и не ставит надпись «Конец». Обезьяна с проектором была истолкована французскими зрителями[2] как остроумная отсылка к известной басне Флориана об Обезьяне, которая в отсутствие своего хозяина — владельца волшебного фонаря, пыталась повторить животным его толкование звезд, но была осмеяна и изгнана, потому что забыла включить фонарь. Представление действующих лиц в начале картины — традиционный прием русского дореволюционного кино, приобретший иронический обертон в фильме, где герои — животные,— добавляет легкий штрих к «амальгаме» культур, о которой говорила Ирина Старевич.

По первоначальному замыслу фильм должен был строиться как сочетание игрового кино и объемной кукольной мультипликации. Старевич объяснял: «Люди будут представлены как бы глазами животных. Естественно, что с точки зрения волка или лиса крестьянин — персонаж отрицательный»[3]. Куклы-звери изготовлялись в расчете на соседство с живыми людьми, Лев получился метрового роста, и съемки были перенесены в новую, более просторную студию. Однако режиссер затем переменил свое решение. Людей, как и животных, в фильме играют куклы, но они незаметны, невыразительны, появляются на экране мельком и, как правило, на общем плане.

В последние годы жизни в России Старевич перешел на постановку игровых лент с живыми актерами. Знавший его в те годы кинорежиссер и художник Б. А. Михин объяснял это следующим образом: «...умопомрачительная работа плохо оплачивалась Ханжонковым. Старевич остро это чувствовал и говорил об этом. Кроме того, методы и приемы работы стали действовать на него; ему приходилось ежедневно, с физическим напряжением, кадр за кадром, снимать своих молчаливых актеров, непрерывно меняя их положения и движения»[4]. Во Франции Старевич возвращается к кукольной мультипликации.

Уединенная жизнь Старевича во Франции, его работа на студии в Фонтенэ-Су-Буа были окружены легендой. Слова «волшебство», «колдовство», «чары» во французской прессе 20-х годов становятся чуть ли не характеристикой его метода. Образец такой мифологизации — статья известного писателя и киноведа Александра Арну: «В один прекрасный день Старевич приехал к нам из Восточной Европы со своей дочерью и целым чемоданом всякого барахла — настоящий персонаж Гофмана. Он нашел пустынное место недалеко от Фонтенэ, сказал несколько слов на языке, который не понимает никто и даже он сам, и сейчас же перед ним вознеслись каменные стены загородной виллы. Еще несколько слогов, и в камне прорезались окна и двери... Нет, не поеду я к Старевичу на его виллу в Фонтенэ, не хочу, чтобы он превратил меня в камень прямо на пороге или напустил на меня своих гномов, духов, домовых, своих ужасных мух и драконов с бриллиантовыми глазами...»[5]

Страх перед чародейством Старевича был

[1] Куприн А. Добрый волшебник.— «Театр и жизнь», 1936, № 1.

[2] M. L. Le Roman de Renard. "Atelier", 1941, 19 avril.

[3] Saurel L. Les poupées animées deviennent sonores. "Cinémonde", 1929, N 60.

[4] Михин Б. Художник-чудесник. Рукопись хранится в музейном отделе ВТПО «Киноцентр».

[5] Arnoux A. Starévitch, magicien de L'écran... "Pour vous", 7.3.1929.

связан с тем, что его куклы воспринимались как живые. Один из зрителей, посмотревший фильм «Городская крыса и полевая крыса», с удивлением сказал: «Ну, что он их выдрессировал, это я еще понимаю. Но как он заставил их одеться?»[6]

Самое удивительное, что и сам Старевич, кажется, относился к своим исполнителям как к существам вполне самостоятельным. Он мог, например, разочарованно заметить: «Нет, казалось, что от этого дракона можно было ждать чего-то большего»[7].

Столь поразительный эффект реальности объяснялся, по-видимому, тем, что, в отличие от животных Диснея, звери Старевича не антропоморфны, а зооморфны. Попадая в ситуации человеческих отношений, которые задаются басней или сказкой, совершая людские поступки, они сохраняют пластику животных. «Полевая крыса приподнимает губу, показывает длинные зубы, чистит усы, как настоящая крыса, а не как человек»[8]. Подобное богатство экспрессии достигалось особой техникой: «Мимика получается за счет использования многочисленных масок с разными выражениями лица, от плача до самого искреннего смеха,— объяснял режиссер.— Я готовлю в среднем до пятисот масок на каждую куклу и снимаю в час примерно два метра пленки в случае, если в сцене занят один персонаж. Если же в ней участвуют двое или несколько исполнителей, мне не удается отснять больше метра в час... Для крупных планов я гримирую кукол как живых артистов»[9]. Больше всего зрителей поражало то, что куклы Старевича «обладают тем, чего никогда не бывает у марионеток: взглядом. Взгляд более выразительный, чем у живых кинозвезд!»[10]

Интересно, что подвижность лица и выразительность глаз куклы Старевича получили лишь во Франции, когда режиссер вернулся к мультипликации, пройдя через опыт работы в игровом кино. Создавая «амальгаму» культур и «амальгаму» кинематографических жанров, Старевич вносит в западную мультипликацию мифологизированный Европой психологизм русской школы актерской игры, силу взгляда Мозжухина, а, быть может, и врезавшийся в память Ирине Владиславовне эпизод, когда в 1917 году у них, беженцев, прибывших в вагоне для скота и шедших тридцать километров пешком по снегу, крестьяне не брали за продукты бумажные деньги, потому что «у царя и царицы глаза мертвые». Зато как оживают эти глаза у Льва и Львицы в «Романе о Лисе»!

Старевич творил свой мир взамен исчезнувшего, создавая себе «актеров», а затем режиссируя их игру. Но создавать «кукол-людей», наделять марионеток человеческой мимикой, снять фильм «Сотворение мира», о котором он мечтал, он так и не решился. Столь же суеверный страх он испытывал, по-видимому, перед наделением своих персонажей даром речи. Не случайно его верный единомышленник продюсер и изобретатель Луи Нальпас придумал специальную систему озвучания фильма на дисках, предполагающую, что в каждом кинотеатре будут установлены проигрыватели и тщательно выстроенный звуковой ряд фильма будет в то же время существовать как бы отдельно от него, несколько разрушая реалистичность изображения. Нальпас вложил в это изобретение все свои деньги и прогорел. Он ушел из кино в пищевую промышленность, взял патент на изобретение нового метода домашнего производства кефира и на прощание подарил аппаратик Старевичу. А «Роман о Лисе» после многолетней борьбы вышел с голосом диктора и с весьма условным, несинхронным озвучанием речи героев, как это, по-видимому, делалось бы и на дисках Нальпаса. Сотворив свой собственный мир в «амальгаме» культур, Старевич суеверно боялся оживить своих очень правдоподобных персонажей по-настоящему живым словом.

Наталья Нусинова

---

[6] An. Ladislas Starévitch, le magicien de Fontenay-Sons-Bois. "Cinéma", 1.5.1929.

[7] Gilson P. Aprés 7 ans d'attente, Starévitch n'a pu que faire synchroniser "Le Roman de Renard" en allemand. "Le Petit Journal", 15.4.1937.

[8] Notes d'un chasseur d'images...—Cinema, 1.5.1929.

[9] An. L. Starévitch, l'animateur des poupées et des marionettes, réalise un nouveau film: "Le Roman de Renard". "Ciné-Miroir", 27.12.1929.

[10] De laprée L.: Du minutieux "Roman de Renard". "Pour vous", 19.6.1930.

Эльдар Рязанов

Один из первых

К 80-летию со дня рождения Б. Н. Коноплева

В этом году советские кинематографисты отметили 80-летие со дня рождения Бориса Николаевича Коноплева. В Доме кинематографистов состоялся юбилейный вечер. Издательство «Искусство» готовит сборник работ выдающегося инженера, изобретателя, педагога. Публикуем (в сокращении) предисловие к этому сборнику.

Легкий, подвижный, элегантный человек с быстрой, пружинистой походкой. Стремителен, доброжелателен, артистичен, обаятелен. Всегда занят, нацелен на дело, способен читать, звонить по телефону и разговаривать с собеседником одновременно. Человек собранный, ценящий каждую секунду, не откладывает решение любой проблемы. Умеет слушать (редкое счастье!). Среди обилия дел, забот и обязанностей сохраняет ясную голову, четкость мысли, потребность выделить главное. Первая реакция — помочь. Красивая седина, врожденное умение носить костюм, интеллигентные манеры, открытая улыбка, ироничность разговора располагали к нему с первого взгляда, делали его фигуру симпатичной, привлекательной.

Я познакомился с Борисом Николаевичем Коноплевым в 1956 году, когда работал над фильмом «Карнавальная ночь», а он был главным инженером киностудии «Мосфильм». Кроме нелегких нагрузок технического руководителя крупнейшей киностудии, у него становилось все больше обязанностей: заведующий кафедрой экономики и организации производства в Институте кинематографии; председатель секции и техники в Союзе кинематографистов СССР; вице-президент Международной ассоциации кинотехнических организаций (УНИАТЕК); член Государственного комитета стандартов СССР; почетный член американского общества киноинженеров, британской корпорации ви́дения и звука, чехословацкого общества «Интеркамера»; член редакционных коллегий издательства «Искусство» и нескольких журналов. Помимо руководящих дел, представительства, педагогики, общественной работы Коноплев всегда оставался творческим человеком, никогда не оставлял деятельность изобретателя. Ему принадлежит десять авторских свидетельств, полученных за крупные изобретения в области кинотехники. А кроме этого он писал книги, статьи, был не только превооткрывателем, но и популяризатором многих прогрессивных начинов в нашем кинематографе.

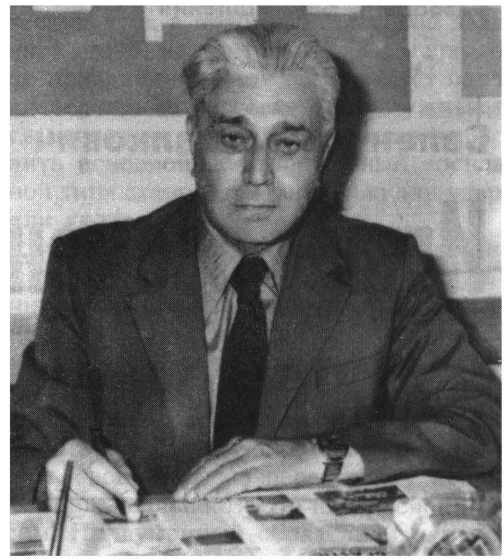
Б. Н. Коноплев стоял у истоков многих кинематографических новшеств — стереофоническая запись звука, широкоэкранное кино, широкоформатное кино, универсальный формат кадра. Во всех этих работах он был одним из авторов и всегда пылко, энергично, пламенно, заражая других, внедрял изобретения в кинематографическую практику.

В 1950 году он становится лауреатом Государственной премии СССР.

В 1963 году, когда Борисом Николае-

вичем был накоплен огромный производственный опыт, судьба приводит его во ВГИК. Он возглавляет кафедру экономики и организации производства фильмов, пишет учебники, которые переводятся на иностранные языки, ему присваивается звание профессора, он становится заслуженным деятелем науки и техники.

Деятельность Коноплева совпала со стремительным развитием кинотехники — в эти годы в кино пришел звук, цвет, стереоскопия, стереофония, разные форматы, появилась видеотехника. В такое бурное время легко отстать, легко не оценить какого-то нового изобретения, не угадать будущего. Очень быстро можно стать тормозом, ретроградом. Но Борис Николаевич обладал каким-то нюхом на новое, у него была уникальная способность предвидеть, представить возможности вновь открытого. На всю жизнь он сохранил увлеченность и энергию юноши, веру в могущество творческого интеллекта. Он был замечательным сотрудником — помощником и начальником в одно и то же время — режиссеров, операторов, звукооператоров. Он олицетворял собой содружество науки и искусства. И все, кто работал с ним, встречался, соприкасался, навсегда сохранят в памяти артистический облик этого прекрасного ученого и человека, отдавшего всего себя любимому искусству кинематографа.



Разборы и размышления

Валентин Михалкович

Игры времен застоя и перестройки

Как играют теперь

Симона де Бовуар писала когда-то, что женщина, прихорашиваясь перед зеркалом, примеряя платья ради гостей или визита, мысленно видит некий идеальный образ, которому хочет уподобиться. Когда «наведен фасон», она перестает быть собой: в гостях или на концерте появляется ее двойник, то есть играемый образ, который создается костюмом, гримом — совсем как в театре.

Сколько раз приходилось — или хотелось — каждому из нас демонстрировать не собственное свое лицо, а вымечтанный, идеализированный облик! Книга канадского социолога Эрвинга Гоффмана, исследовавшего такое лицедейство, знаменательно названа в польском переводе: «Человек в театре повседневной жизни». Всякий раз, когда человек действует не спонтанно, а принимает позы, выполняет жесты, предписанные традицией или ожидаемые окружением, он, по Гоффману, выступает, совершает выход, то есть оказывается исполнителем, а окружение — публикой, зрителями. «Актер» — полагает Гоффман — либо верит в роль, самозабвенно ей отдается, либо холодно рассчитывает жесты, необходимые для желаемого эффекта. Вероятно, канадскому ученому неизвестен был Станиславский — иначе он прямо говорил бы о «школе переживания» и «школе представления». Оппоненты Гоффмана и его единомышленников не без ехидства замечают, что игровые теории социологов — лишь развернутая экспликация метафоры Шекспира: «Весь мир театр. В нем женщины, мужчины — все актеры. У них свои есть выходы, уходы, и каждый не одну играет роль». Историки театра, однако, Шекспиру отказывают и в авторстве метафоры. В его время вход в лондонский «Глобус» украшало изображение Геркулеса — он поддерживал земной шар, опоясанный надписью на латыни: «Totus mundus agit histrionem» («Весь мир лицедействует»). Изречение принадлежит Гаю Петронию, автору «Сатирикона». Мысль о лицедействе «на сцене жизни» уходит, следовательно, далеко в глубь веков...

Образы, которые доводится нам играть, меняются со временем. Клиенты гоголевского Чарткова не желали буквализма и точности в своих портретах, а требовали, чтобы живописец изображал их Марсами, Ундинами и Аспазиями. Стилизация под какую-либо мифологическую фигуру придавала заказчику значительность и в глазах других людей, и в своих собственных. Мы выбираем роли и совершаем выходы ради других, в конечном счете — ради общества. Оно не только любуется нашим лицедейством, но и режиссирует его, меняя исторические условия, а вместе с тем и набор ценимых

масок. Клиенты нынешних Чартковых уже не соблазняются обликами Ундины или Аспазии — наш репертуар радикально преобразился. Полтора века, отделяющие нас от гоголевского героя, содержат в себе множество исторических переломов — каждый из них вызывал широкую смену играемых ролей: те, что ценились прежде, с негодованием отбрасывались, вместо них входили в моду новые маски.

«Режиссура времени» вывела сегодня на экран нового киногероя. Родовые его черты выразительно демонстрирует десятиклассник Валя Успенский, центральный персонаж ленты Андрея Эшпая «Шут». Название картины способно родить целый рой ассоциаций — от Арлекина, воспетого Аллой Пугачевой, до подлинного Арлекина, второго дзанни итальянской комедии масок. Вспоминается, как определил буффона Федерико Феллини. Автор «Клоунов» писал, что он есть «зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, нелепое отображение».

Однако образ, которому следует Успенский,— «совсем из другой оперы». В видениях героя то и дело возникает фигура в традиционных японских одеждах, исполняющая «ката» — упражнения каратэ. Г. Фунакоси, разработавший современную систему каратэ, учил, что любое «ката» должно начинаться не с удара, но с блока. В том же духе излагает свою программу и Валя.

Рефреном дается и кадр, где Валя перед зеркалом по многу раз повторяет: «да, да, да» или «нет, нет, нет». Д. Судзуки, популяризатор и пропагандист учения дзэн на Западе, писал в одной из статей, что переход от юношества к зрелости — это время выбора между «вечным «да» и вечным «нет», то есть между принятием и отрицанием реальности такой, какова она есть.

Много раз Валя пишет иероглифами на листе бумаги изречение: «Лицемерие — это средство внешним злом изменить мир к лучшему». Своим главным врагом он считает лицемерие других, с которым борется посредством собственного. Вале кажется, что всем необходимым для такой борьбы он уже обладает. И мнит себя глубоким знатоком человеческих душ, а потому решительно заявляет одной из учительниц: «Я психолог по призванию». Валя проповедует однокласснице: «В человеке иногда уживается несколько типов, необходимо вычислить основной...» Вычисленный «основной тип» становится мишенью для удара или укола.

Игра Вали состоит в срывании чужих масок. Люди охотно их носят, срослись с ними, даже не замечают, что собственное лицо потеряно или что его вообще никогда не было. Жизнь под маской и есть лицемерие, с которым Валя борется. Успенский сознательно избрал роль реформатора, ведущего свою собственную, свою частную перестройку неприглядной реальности. Но под маской и он сам! Придуманный образ Валя намерен играть изысканно и тонко. Ему претит жестокая прямолинейность каратэ: «...там все очень грубо. Бьют ногами в живот, ломают черепа. Зачем? У меня все более изящно».

Изысканный свой метод Валя назвал «шутэ», а выходы, «номера», посредством которых метод осуществляется,— «шутэнами». Герой фильма, поклонник дальневосточной культуры, создал эти понятия не от слова, вынесенного в заглавие картины. Иероглиф, похожий на восьмиконечный православный крест, имеет «онное» (китайское) чтение «шу» — мастерство, умение — и «кунное» (японское) чтение «тэ» — рука. Изящный метод Успенского должен, видимо, переводиться как «умелая» или «мастерская рука». Также японизировано и название выходов. Из нескольких иероглифов, читающихся «тэн», один означает церемонию, ритуал. Тем самым «номера», исполняемые Валей, суть церемонии, в которых проявляется его мастерство.

Реформатор-эстет терпит жестокое поражение. Перестраиваемая жизнь наносит Вале ответный и совсем не изящный удар. Успенский интересен школьной красавице, всегда окруженной поклонниками во главе с шикарным студентом Игорьком, приезжающим за ней в собственном «Запорожце». Девушка готова одарить Успенского своей благо-

склонностью. Ее резоны просты: «Я тебе нравлюсь, ты мне тоже симпатичен, так зачем же лицемерить?» Валя пугается этой откровенной до бесстыдства простоты. Своими злыми розыгрышами, своими «шутэнами» он причинял боль другим. Лицемерием изысканных «номеров» он боролся с лицемерием других. Привыкший к роли, он уже неспособен на безыскусность, когда та потребовалась.

Реакция отвергнутой девушки не столь изобретательна, как Валины «шутэны», но куда более зла и действенна. Приведя Успенского в гости к Игорьку, она запирается с ним в соседней комнате, и ее счастливый смех доносится из-за стены. Для Вали этот смех — как удар в солнечное сплетение, против которого нет блока. Пижон, кривляющееся ничтожество почти на Валиных глазах делает то, на что мастер хитроумных церемоний не решился. В сравнении с полученным ударом изобретательные «шутэны» оказываются претенциозной шалостью.

Герой, собравшийся перестраивать мир, в свою очередь поспешно и жалко перестраивается. Создатель изящной системы теперь сам лупит ногами в живот и ломает черепа — не рукоприкладством, а чисто словесно. Без всякой изысканности Валя оскорбляет мать, измывается над учительницей, ябедничает, вымещает горечь поражения даже на приятеле, которому симпатизировал. Он уже не прикрывается маской, а действует с открытым забралом. Однако не испытывает от этого ни радости, ни облегчения.

Авторы фильма не осуждают своего героя — скорее сострадают ему. В последних эпизодах картины звучит скорбный хорал из оперы Моцарта «Идоменей»: «Пусть невиновность сына пробудит в вас сочувствие». Идоменей, царь Крита, возвращающийся с Троянской войны, попав в жестокий шторм, дал обет, что, если спасется, принесет в жертву первого, кто выйдет его встречать. Первым оказался сын, радостно выбежавший к отцу. Злосчастье Идоменеева сына бросает отсвет и на героя ленты. Уверенный в своих силах и своей системе, он первым среди сверстников взялся переоценивать мир, но не справился с задачей.

Валя Успенский — герой действительно новый. Еще несколько лет назад, в застойные времена, самодеятельные и добровольные реформаторы не появлялись на экране. Героям безгеройного времени вменялось лишь выполнять предназначенное кем-то. В своей частной перестроечной деятельности и в своей слабости Валя не одинок. Череда подобных ему реформаторов еще, может быть, невелика, но знаменательна. В ней занимает свое место и Пээтер, герой фильма «Наблюдатель», поставленного эстонским режиссером Арво Ихо.

Пээтер — орнитолог, прибывший на заповедный островок Белого моря изучать жизнь птичьего базара. В картине Ихо только два действующих лица: Пээтер и Александра Петровна, егерь заповедника. Александра браконьерствует — губит тех, кого должна охранять: ловит семгу, которую запрещено ловить, уничтожает чаек, правда, без всякой корысти — на то спущен план; ставит самострелы на оленьей тропе, за что предусмотрено длительное лишение свободы. Александру и пытается «перестроить» молодой орнитолог — режет сети, обличает браконьерство, произносит речи в защиту братьев наших меньших.

Стену в комнатушке Александры украшает репродукция Леонардовой «Моны Лизы». Ренессансный образ, этот немеркнущий идеал, несколько веков волнующий воображение людей, для беломорской егерши, бой-бабы, тоскующей от одиночества, выбран не ею самой, но авторами фильма. Ибо вскоре она действительно уподобляется этому образу. В костюме Евы, то есть без всяких масок и ролей, Александра, влюбленная и счастливая, стоит на холме среди деревьев, загадочно, как Мона Лиза, улыбаясь в камеру. Портрет, написанный Леонардо, вечен. Духовное возрождение героини, едва начавшись, гаснет, безжалостно пресекается тем, кто был причиной этого возрождения.

Пээтер, обличавший браконьерство, становится любовником той, которую клеймил. Случайно обнаруживается: Александру когда-то любил отец юноши. Жажда соперничества порождает желание обладать женщиной, которой отец

дарил свое чувство. На островке Белого моря разыгрывается ситуация, сходная с той, которую усердно исследовал доктор Зигмунд Фрейд из Вены.

Реформатор дискредитирует начатую перестройку своим Эдиповым комплексом. В финале Пээтер гибнет от самострела, поставленного Александрой. Не оттого ли, что создатели картины не видят перспективы для героя, которым, словно марионеткой, движет подсознание?

«Режиссура времени», или Как играли тогда?

Закат застойного времени принес несколько фильмов, построенных на мотиве игры и несвободного выбора ролей. Герои этих картин — «Мой друг Иван Лапшин», «Храни меня, мой талисман», «Плюмбум» — принципиально отличны от Вали Успенского или Пээтера, пусть терпящих поражение, но свободных в своем лицедействе, добровольно ему предающихся.

У Фрейда есть понятие «идеального Я»: когда индивид пытается уподобиться фигуре, уже существовавшей и созданной не им. Подобная фигура оказывается для человека объектом преклонения и обожания, его «идеальным Я», человек пылает чувствами не к ней — полагает Фрейд,— но к самому себе «в образе» выдающейся личности.

«Идеальное Я» у Германа, Балаяна, Абдрашитова витает над персонажами, словно демон. В иных случаях демон этот безлик, абстрактизован — но и тогда его власть над героями не только не слабеет, а кажется еще более тираническ ой. Персонажи не имеют свободы маневра — только подчиняются. Иначе они не смогут вписаться в систему, будут чувствовать себя ущербными.

Действующие лица «Лапшина» делятся на три группы. Это милиционеры, работающие в угрозыске; уголовники, с которыми те борются; и актеры местного театра. Высокомудрая эстетика доказала, что в художественном творении все части взаимосвязаны и влияют друг на друга в смысловом отношении. Закономерность эта заставляет полагать, что в «Лапшине» соседство актеров с милиционерами и уголовниками значимо. Театр города Унчанска, изображенный в картине, рождает подозрение, что и другим персонажам присуще лицедейство, или, как говорят социологи, ролевое поведение. Поступки и реплики героев типичны для середины 30-х годов, и кажется, что действуют персонажи не «от себя», а подчиняясь «режиссуре Времени»,— старательно воплощают образы в представлении, поставленном эпохой.

Профессия приучила унчанских актеров к двойственности существования — к жизни «в образе» и вне образа. Оба эти модуса их существования глубоко чужды друг другу, но персонажей это не смущает, они умеют легко и бездумно переходить от одной ипостаси к другой.

В отличие от актеров, унчанские уголовники, «люди дна», пребывают вне спектакля, живут собственными темными страстями. Бандит Соловьев, движимый агрессивными инстинктами, жестоко и бессмысленно убивает; женщина, выдавшая «малину», где схоронились бандиты, исступленно кричит: «Рвани! Рвани! Сволочи!» Это самый спонтанный выброс эмоций в фильме.

Персонажи третьей группы — милиционеры — еще не научились легко, как актеры, переходить от модуса к модусу, но уже не могут быть спонтанными — сокровенные свои чувства подавляют и прячут. Подавляемые страсти мучительно ворочаются в них, ищут выхода и бередят души. Ханин тоскует по умершей жене, готов застрелиться, однако крепится на людях, шутит, распевает бодрые марши. Даже «железный человек» Лапшин «плачет по ночам», ибо «что-то чувствует, какие-то неведомые толчки земли». Так говорит о своем герое режиссер А. Герман.

И Ханин, и Лапшин ощущают разлад между сокровенным и тем, что дóлжно играть. Подобной драмы не ведают сотрудники Лапшина и его соседи по коммуналке. По долгу службы им приходится сталкиваться с вещами мрачными, однако вне службы они — люди жиз-

нерадостные и свободное время проводят в дурачестве, в шалостях почти ребяческих.

С инфантильностью дурачащихся милиционеров контрастирует целеустремленность Лапшина. Его помыслы и душевные силы направлены в светлое будущее. Лапшину оно представляется садом, в котором и он, и другие еще успеют погулять.

Надсюжетный спектакль, играемый персонажами «Лапшина», имеет особый, внесюжетный смысл. Все действие этого спектакля направлено к тому, чтобы его участники, преодолев индивидуальные различия, подавив в себе личные чувства и страсти, уподобились фигуре безликой, но отчетливо вырисовывающейся в коллективном воображении,— гражданину, достойному светлого будущего. Участники спектакля с готовностью надевают необходимые костюмы, распевают марши, произносят реплики, написанные Временем согласно своему режиссерскому замыслу. Современному зрителю заметен разлад между навязываемой ролью и жизнью души.

Социальное «тело» изображается Германом в полном соответствии с фрейдовской моделью индивидуального сознания. Это «тело» имеет свой низ: уголовники из фильма столь же темны, жестоки, агрессивны, как и «Оно» в душе отдельного индивида; «сверх-я» социального «тела» репрезентируют в фильме актеры — люди, которым привычна режиссура, люди, умеющие играть все, что будет заявлено в репертуаре. «Я» у Фрейда — как бы поле, как бы площадка, на которой сталкиваются в конфликтах и поединках импульсы подсознания с условностями и требованиями, предъявляемыми социальной действительностью. Таким полем, такими площадками оказываются в фильме души Ханина и Лапшина. В этих внутренних поединках оба подыгрывают безликой химере — гражданину, сотворенному не из плоти, но из лозунгов, маршевых мелодий и других эфемерных ингредиентов по режиссерским указаниям Времени.

«Идеальное Я» в фильме Р. Балаяна «Храни меня, мой талисман» — в отличие от германовского «Лапшина» — вполощено, олицетворено, конкретизировано. На это амплуа неожиданно и парадоксально выбран авторами Александр Сергеевич Пушкин. Герои фильма нежатся и греются в лучах «солнца русской поэзии», они сделали его участником собственных игр и забав. Лента и начинается такой забавой. Радиожурналист Алексей Дмитриев у памятника Пушкину фотографирует свою жену Таню, заставляя ее подвинуться то чуть влево, то чуть вправо,— бронзовый поэт должен подчеркнуть, оттенить прелесть молодой женщины.

В сюжете образ поэта занимает позицию ключевую — по мере работы над картиной позиция эта становилась все более важной и существенной. Действие сценария происходило в Таганроге, но с Пушкиным Таганрог никак не связан, и действие перенесли в Болдино. Камера снимает не столько памятные места, сколько игрища. Фольклорный ансамбль распевает частушки: «Всем любимым и влюбленным я хотела бы сказать, чтоб любовь была сильнее, надо Пушкина читать. Ой, калина, ой, малина, надо Пушкина читать». Таким образом, гению, слух о котором прошел по всей Руси великой, отводится модная должность наставника в сердечных делах — почти сексолога. Кроме частушек полусамодеятельный театр исполняет в фильме пантомиму на тему знаменитой болдинской осени. Девицы в полосатых трико, изображая верстовые столбы, пластично извиваются — передают послание поэта Наталье Николаевне; еще одна юная особа, тоже в трико, воплощает собой холеру, задержавшую Пушкина вдали от невесты. И фольклорный ансамбль, и театр пантомимы уже приспособили поэта к своим играм. Напротив, кучка интеллигентов, включающая Б. Окуджаву и М. Козакова, еще только дискутируют: можно ли сыграть великого человека. Кажется, М. Козаков заявляет, что такая задача ему не по силам. На него машут руками — спорщики склоняются к мнению, что Пушкина можно глубоко ощутить, а тем самым и воплотить. Под покровом словесной шелухи запускается в ход фрейдовский механизм идентификации с «идеальным Я».

Роль Пушкина достается Алексею Дмитриеву. Ангажемент добровольному непрофессиональному исполнителю устраивает загадочный Климов, напоминающий Александра Николаевича Раевского, внешность которого так описывал современник: «...высокий, худой, даже костлявый, с небольшой круглой и коротко остриженной головой...» Знавшие А. Н. Раевского находили его черты в герое пушкинского «Демона» (1832), который «не верил... любви, свободе; на жизнь насмешливо глядел и никого во всей природе благословить он не хотел».

Как и возможный прототип пушкинского героя, Климов выполняет в картине функции заштатного демона. Его задачи в сюжете ограничены злой услугой — Климов организует спектакль для того, кто готов сыграть Пушкина. Определенные задатки для этого у Дмитриева уже имеются — он склонен к играм и дурачествам. В одной из первых сцен фильма только что приехавший Дмитриев встречается с приятелем Митей, работником пушкинского заповедника. Оба на радостях изображают колченогих, сыплют архаично-простонародным говорком. Дурашливые забавы продолжаются и впоследствии. По существу, Дмитриев должен благодарить искусителя — тот предложил забавляющемуся журналисту действительно крупную роль.

Климов ставит спектакль по сценарию полуторавековой давности. Пушкин получал перед трагическим поединком оскорбительные послания — дипломы рогоносца. В картине телефонный звонок заменил анонимные письма — в служебном кабинете Мити, сняв трубку, Дмитриев слышит издевательское: «рогоносик!» Журналист мчится туда, где квартирует, но даже в эту драматическую минуту его не покидает страсть к забавам: прежде чем постучаться в спальню, где с Таней заперся Климов, ревнивец успевает перенарядиться — принимает облик горбатого карлика, тоненьким голоском лепечет малопонятные фразы.

Осада Татьяны Климовым тоже пародирует давний эпизод — свидание Дантеса с Гончаровой в доме Идалии Полетики. Срежиссированный искусителем спектакль уже идет, но главная роль в нем еще не заполнена — Дмитриев с готовностью за нее хватается. Как и положено по роли, он вызывает на дуэль вышедшего из спальни Климова. У великого человека Дмитриев заимствует форму отмщения, как заимствуют цитату у классика, когда не находят собственных слов, чтобы выразить мысль. Дмитриев не видит, что цитата — не к месту и не ко времени, что в данном контексте она лишена смысла, который в нее вкладывал автор первоисточника. Тем самым дуэль превращается в игру, в пустой спектакль. Именно так относится к дуэли Климов, дурашливо маршируя за возмущенным журналистом на их Черную речку.

На дуэли, не решаясь выстрелить в человека, Дмитриев падает в глубокий обморок. Реакция кажется несоразмерной причине, которая реакцию вызвала, а сам обморок ощущается условным. Всякая игра имеет предел, за которым она перестает быть игрой, оказываясь поступком ответственным, роковым. Нельзя, например, умереть на сцене, ибо умирать пришлось бы не маске, а ее носителю. Также нельзя выстрелить в человека, ибо такой выстрел уже не забава, он прервал бы чужую жизнь, превратил бы игру в трагедию. Дмитриев не решается преступить грань игры; его обморок равнозначен неспособности действовать «от себя», вне избранной роли.

В стихотворении Пушкина, строка из которого дала фильму название, талисман оберегает от вещей, казалось бы, прямо противоположных. Он необходим в условиях смертельной опасности: «когда подымет океан вокруг меня валы ревучи...» или «в тревоге пламенного боя...». Однако потребность в талисмане не ослабевает и вне опасности, при состоянии полнейшего бездействия — «в уединенье чуждых стран. На лоне скучного покоя...» Смерть и скучный покой уравнены Пушкиным через посредство талисмана, поскольку оба состояния предполагают отсутствие активности и синонимичны небытию.

Александр Сергеевич Пушкин является для героя картины гарантом бытия. Когда Дмитриев вынужден действовать от себя, когда «души волшебное светило»

уже не в состоянии помочь, он погружается в глубокий обморок, выпадает из жизни. Для Дмитриева отождествление с великим человеком — не попытка полюбоваться собой «в образе», но единственная возможность существовать, быть. Без маски он ничто, величина нулевая, бескачественная.

Руслан Чутко, или Русик, как его зовут родители,— при всем различии «Плюмбума» и «Талисмана» — типологически схож с Алексеем Дмитриевым. Лишь будучи «в роли», он обретает значительность и полноту существования. Руслан не отождествляет себя с кем-либо конкретным. Подобно персонажам «Лапшина», в качестве «идеального Я» он избирает фигуру безликую и обобщенную — гражданина, вписавшегося в социальную структуру.

Игра, которую ведет Русик, названа «опасной». Пятнадцатилетний мальчик наравне со взрослыми участвует в акциях оперативных бригад, борется с уголовной преступностью. Дети помладше Русика любят воображать себя сыщиками; деятельность героя картины — не игра воображения; оперативные задания он выполняет умело, эффективней, чем взрослые. Акции, в которых участвует Русик, действительно опасны: они — за пределами игры. Плюмбум не носит маску детектива, но является им.

Игра у него другая.

В разговоре с бродягой, которого он затем сдает милиции, юный оперативник аттестует себя санитаром, очищающим город от грязи. Кроме того, Русик заявляет, что ему — сорок лет. Слова о сорока годах и о том, что он, мальчишка,— ровесник своих родителей, неоднократно звучат в фильме. Сорок лет здесь — не обозначение биологического возраста; они знаменуют полноту гражданской ответственности, ту пору жизни, когда индивид глубоко освоил законы социального бытия.

В ключевой и программной сцене фильма юнец, ставший ровесником родителей, допрашивает собственного отца, уличенного в браконьерстве. Эта сцена побудила многих критиков сравнивать Руслана с Павликом Морозовым. Сравнение напрашивается, хотя и оказывается ложным. Плюмбум не доносит на родителя, и папа — отнюдь не классовый его враг. В сцене этой продолжается и достигает своей кульминации мотив мальчишки, сравнявшегося с родителями по социальному опыту. На допросе оказывается перевернутым естественное распределение жизненных ролей: мальчишка выступает в функции взрослого, сознающего свою ответственность перед законом, а родитель подобен напроказившему шалуну.

Гражданственность Русика — не что иное, как маска. Известно, что каждый человек у нас — хозяин необъятной Родины своей. Масштабы, указанные Лебедевым-Кумачом, велики для Русика — ему достаточен вполне «объятный» город. Русик стремится в нем хозяйствовать, потому что и над ним, мальчишкой, похозяйствовали. Когда-то парень постарше отнял у будущего оперативника кассетный магнитофон. Ощущение испытанного унижения и бессилия терзает мальчика. Музыка, записанная на отнятом магнитофоне, вызывает мучительные приступы головной боли, когда Плюмбум вновь ее слышит. Душевная травма толкает его на поиски роли, которая позволяла бы властвовать над другими так же, как проявил над ним власть парень, похитивший магнитофон.

Обретя желанную роль, Русик не удерживается на высоте предъявляемых ею требований: маску санитара и «хозяина жизни» получает все-таки юнец, подросток. Задачи своей сыщицкой деятельности он прокламирует в неком подобии детской считалки: «гнать, держать, вертеть, обидеть, видеть, слышать, ненавидеть...» Опытный оперативник готов оторваться от наисерьезнейшей акции, чтобы погонять с ребятами мяч. На Марию, молодую женщину, связанную с шайкой махинаторов, Плюмбум оказывает почти гипнотическое воздействие. Добившись такой власти, Плюмбум наслаждается ею с какой-то бесхитростной и отталкивающей инфантильностью: требует мороженого, заставляет Марию кукарекать. Инфантильный юнец, властвующий над другими,— страшен. Марии он кажется

монстром, и в ужасе она спрашивает: «Мальчик, ты кто?»

В финальном эпизоде Плюмбум насвистывает мотив, который прежде вызывал у него приступы головной боли. Исполняя роль санитара и хозяина, он преодолел душевную травму. Его очистительная деятельность не нужна обществу — она нужна самому Русику.

Всего лишь небольшой шаг отделяет Русика от героев сегодняшних картин — от Вали Успенского или Пээтера, тоже предающихся санитарной деятельности ради самоутверждения. Однако между Русиком и ними — глубокая пропасть. Оба нынешних героя сами создают для себя образы, которые безуспешно пытаются сыграть. Роль для Русика заранее, впрок заготовило общество. В приключенческой беллетристике, да и в кино, давно появилась фигура одинокого мстителя. Русик — не одинокий мститель, он хочет быть полноправным членом оперативной бригады, то есть жаждет оказаться в организации, санкционированной обществом, хочет вписаться в систему. Членство в ней позволяет Русику изжить свои комплексы. Тем самым в «Плюмбуме» социальная система и ее компоненты оказываются орудием в руках юнца, несмышленыша, благодаря которому он реализует свои сугубо частные, индивидуалистические цели. Герои нынешних фильмов такого орудия уже не имеют.

Дорога в дивный сад

В двух последних картинах Сергея Соловьева разворачивается особая игра. В каждой из них рядом с официальной общественной системой существует анти-система — неофициальная, не признанная органами и учреждениями, однако жестко организованная, как и они. Это — голубиная мафия и связанные с нею бильярдисты в фильме «Чужая Белая и Рябой», это преступный мир в «Ассе». Система и анти-система оказываются взаимообратимыми, поскольку представители одной выступают в ролях представителей другой. Например, в компании бильярдистов блистает человек, увешанный орденами и медалями. Окружающие почтительно зовут его Полковником. Тот вспоминает эпизоды из своего немыслимо героического прошлого, когда состоял офицером по особым поручениям при маршале Рокоссовском. Затем выясняется, что Полковник — самозванец; на самом деле он — Пилипенко, мелкая сошка, ничтожество, занимающее одну из нижних ступеней в иерархии анти-системы. Ордена и мундир превращают шестерку Пилипенко в Полковника, в солидного члена системы.

Другой персонаж фильма, напротив, имеет право на мундир и милицейские погоны, но вместе с тем занимает крепкое место и в анти-системе. Оперуполномоченного Жуса все считают начальником угрозыска; по должности он обязан защищать закон, но Жус причастен и к голубиной мафии, где царят беззаконие и право сильного. Система и анти-система оказываются в «Чужой Белой...» сообщающимися сосудами.

Также и в «Ассе» они связаны нерасторжимой связью. Аферист Крымов, «король» преступного мира, читает книгу Н. Эйдельмана о Павле I. У императора и «короля» — одинаковая судьба: и тот, и другой погибают от руки людей им близких. Аналогичность судеб уподобляет главаря анти-системы высшему лицу официальной иерархии. Кроме того, фигурирует в картине бандит, выдающий себя за космонавта — своего рода потомок Пилипенко: линия самозванного космонавта, по сути, не связана с основным действием и кажется лишь иллюстрацией к мысли о взаимообратимости системы и анти-системы. Где-то на нижних ступенях в перспективе та и другая уже слились в полнейшем симбиозе: по прямому наущению милиционеров тип, арестованный за хулиганство, избивает в камере предварительного заключения непокорного Бананана. Есть в «Ассе» и обратный ход — от системы к анти-системе:

представитель «органов» выдает себя за преступника, чтобы внедриться в блатной мир.

У Соловьева особое понимание игры. В фильмах Германа, Балаяна, Абдрашитова общество оказывается создателем образов и режиссером спектакля, который обязаны исполнять герои картин ради самоутверждения. У Соловьева игровое пространство расширяется, вмещая в себя две антагонистичные сферы — систему и анти-систему, которые друг для друга становятся поставщиками играемых ролей. Безупречная и самозабвенная игра должна была завершиться, как думал Иван Лапшин, посадкой великолепного сада, манящего к усладительным прогулкам. Сад упоминается и в «Ассе» — прекрасный, дивный. Он существует вне систем и анти-систем, то есть за гранью социальной действительности, и кажется ее альтернативой.

В одной из сцен молодые ее герои — Бананан и Алика поднимаются на фуникулере — словно покидают реальность, где система и анти-система слились. Во время их подъема за кадром звучит песня Б. Гребенщикова «Под небом голубым есть город золотой...» В песне изображается небесный Иерусалим. Этот город, как сказано в «Откровении святого Иоанна Богослова», есть «...чистое золото, подобен чистому стеклу». И еще: «улицы города — чистое золото, как прозрачное стекло». Из библейских текстов известны два описания рая: сад, то есть ветхозаветный Эдем, в котором человек существовал до грехопадения, и небесный Иерусалим, постапокалиптический рай Нового Завета. В стихах песни оба описания контаминированы: «А в городе том сад, все травы да цветы...» Вторая строфа песни заканчивается обращением к лирическому герою: «Пускай ведет судьба тебя дорогой в дивный сад». Также и о звезде сказано в «Откровении» словами Агнца: «Я есмь корень и потомок Давида; звезда светлая и утренняя».

Ч. Скофилд в комментарии к «Откровению» пишет, что в начальных главах книги Иоанн находится на земле и оттуда видит небесные знамения. Затем Иоанн оказывается в небе, центральная же часть Апокалипсиса — это пребывание апостола «в духе». Чтобы истолковать состояние Иоанна, Скофилд отсылает к книге пророка Иезекииля, где сказано: «И поднял меня дух; и я слышал позади себя великий громовой голос... И также шум крыльев животных, соприкасающихся одно к другому, и стук колес подле них, и звук сильного грома. И дух поднял меня, и взял меня...» Пребывающий «в духе» возносится, находится между небом и землей. Герои «Ассы» поднимаясь на фуникулере, оказываются между небом и землей. Песня о пути в небесный Иерусалим побуждает думать, что они возносятся «в духе».

Параллелен этой сцене эпизод космического полета центрального персонажа «Чужой Белой...». В детстве к Ване Найденову неизвестно откуда слетела героиня фильма — прекрасная голубка. Она красивее всех птиц, которыми обладают местные голубятники.

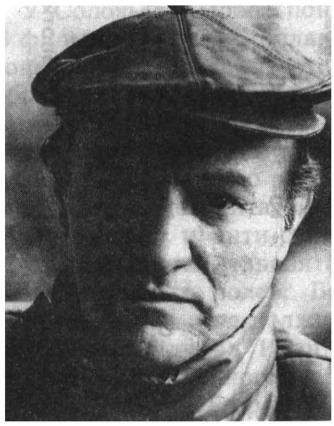
Голубь, а более точно — голубица есть символ Духа святого. Прекрасная пришелица в фильме Соловьева кажется воплощением этого символа. И сам герой ленты отмечен знаком, роднящим его с прекрасной птицей — еще будучи мальчиком, Ваня поседел, голова его бела, как перья слетевшей к нему голубицы. Седая голова мальчика здесь — как знамение, что дух «взял его» и поднял затем в космические выси. Полет взрослого Найденова ощущается потому как пребывание «в духе».

●

Состояние это более достойно человека, чем лицедейство, чем существование в ролях и образах. Фильмы начала восьмидесятых годов чутко уловили нашу неудовлетворенность масками, которые жестко нам навязывали. Герои новейших фильмов уже свободны в выборе, но слабы для того, чтобы выбранным ролям соответствовать. Вероятно, их ждет еще один, причем самый трудный, шаг: они должны научиться существованию не «в образе», но «в духе».

Анкета кинокритиков «ИК»

Репертуар ноября — декабря	В. Гульченко	Л. Донец	Н. Зархи	Н. Игнатьева	Т. Иенсен	Л. Карахан	Е. Левин	Д. Попов	Н. Сиривля	Е. Стишова	М. Сулькин	А. Титов	П. Шепотинник	К. Щербаков
ЖИЗНЬ ПО ЛИМИТУ Мосфильм	3	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
ЗАЩИТНИК СЕДОВ Мосфильм	4	5	4	4	4	4	4	4		5		4	4	5
И ВСЯ ЛЮБОВЬ Мосфильм		4	3		4		3	4	4	3	3			4
ИЗ ЖИЗНИ ФЕДОРА КУЗЬКИНА Студия им. Горького	2	3	2	3	2	2	2	2	2	3	3	2		3
ЛЕДИ МАКБЕТ МЦЕНСКОГО УЕЗДА Мосфильм	3	3		3		4	3		4	4	3	4	3	4
НОКДАУН Киргизфильм		2	1	2	2		2	2	2	1	2			2
СМИРЕННОЕ КЛАДБИЩЕ Киностудия имени Довженко	5	4	3	5	3	4				4	5	4	4	4
Я В ПОЛНОМ ПОРЯДКЕ Мосфильм	4	3	3	3	3	2	2		4	3	3		2	3
ДВЕ СТРЕЛЫ Мосфильм			3	3	2			2	2		3	2		3
ДО ПЕРВОЙ КРОВИ Киностудия имени Горького	3		3	4			3	3			4	3	4	4
ПОМИЛУЙ И ПРОСТИ! Киностудия имени Довженко	2	3	1	2	2			2	2	2	2		2	2
ПОХИЩЕНИЕ ЧАРОДЕЯ Свердловская киностудия	3	3	2		3			2	2	2	3			3
ПРИГОВОРЕННЫЙ Мосфильм		4		4					3					4
СЭР Мосфильм	5		4	4	4	4		4		4	4	4	4	4
УБЕГАЮЩИЙ АВГУСТ Ленфильм		4	2	3	3		3	4	3	2	3			4
УТОЛИ МОЯ ПЕЧАЛИ Мосфильм	3	4	3	4	3	3	3	3	3	3	4	3	3	4
ЭТО БЫЛО У МОРЯ... Ленфильм		4						4					3	4



Евгений Митько

«Теперь я турок, не казак...»

С Евгением Митько мы жили в одном подъезде много лет — чуть не написал, десятилетий. Его однокомнатная квартира сильно отличалась от всех других: широкий пружинный матрас на кирпичах служил ложем, кухонный стол был по совместительству и письменным, книги стояли стопками — не очень высокими — вдоль голых стен. Одна наша приятельница, оглядев это жилище, вынесла вердикт:

— Сразу видно — живет хороший человек.

Не было у хозяина квартиры интереса к вещам; было веселое и доброжелательное любопытство, интерес к людям — к самым разношерстным представителям человечества. Эти представители толклись в квартире № 45 с утра до вечера, а то и до утра. Приезжала на мотоцикле девушка — кандидат каких-то серьезных наук, приходил застенчивый карлик-диссидент, бывала учительница из глухой сибирской деревни (теперь она профессор в пединституте), забегали режиссеры, актеры, медсестры — имя им легион. И в этой круговерти знакомств, дружб, застолий хозяин квартиры — к слову сказать, не пьющий и не курящий — ухитрялся еще и работать.

Мы с Юлием Дунским читали все варианты его сценариев, иногда хвалили, иногда ругали (так же, как и он — наши) и всегда верили, что Женин юмор, изобретательный ум и наблюдательность рано или поздно принесут ему настоящий успех. Известно ведь, что и по хорошему сценарию не всегда получается хороший фильм. Но сценарист обязан ждать и надеяться.

Митько дождался: по экранам многих стран с шумным успехом прошел «Бумбараш»: театры в разных городах поставили по этому сценарию, украшенному к тому же песнями Кима и Дашкевича, отличные спектакли...

Шло время, выходили одна за одной картины по сценарию Митько — думаю, десятка три; в сорок пятой квартире появилась жена Люба, появилась мебель — нам казалось, даже больше, чем надо. Но, может быть, нам просто жаль было прежней вольницы! Потом Митьки уехали из нашего дома. Мы стали видеться реже, но по-прежнему пристрастно следили за работой нашего товарища. И вот теперь появился — не боюсь сглазить — сценарий, который имеет все шансы стать превосходным фильмом. Впрочем, его достаточно прочесть, чтобы убедиться: такое знание дается только собственным жизненным опытом, смешными и грустными воспоминаниями военного детства.

В сценарии «Теперь я турок, не казак...» — предельная искренность, призыв к терпимости и человечности, к взаимной выручке. Призыв этот очень ко двору пришелся именно сейчас, в дни, когда под знамена гласности норовит стать и всяческая нечисть со своими человеконенавистническими братоубийственными проповедями.

Валерий Фрид

Мой дедушка был благочестивым христианином. Звали его Алексеем, фамилия его моя, вернее, я ношу его фамилию, а отчество не помню. И Лора, сестра двоюродная, не помнит, а спросить уже не у кого: наши мамы умерли, еще раньше умерли отцы. Жили мы в Мариуполе, что в переводе с греческого означает Город Марии. Маму мою звали Марией, и, когда я был маленьким, я думал, что город назван так в честь моей мамы. Но в конце сороковых годов мой город почему-то переименовали в Жданов. Я не случайно написал «почему-то». В центре города на улице Первого Мая стоит красивый гордый особняк в котором якобы родился и прожил свои первые годы товарищ Жданов. И «якобы» я написал не случайно. После пятьдесят третьего года прадед моей одноклассницы, высохший, будто рыбья кость на солнцепеке, говорил — я не раз слышал, — что он всю жизнь, все свои восемьдесят девять лет прожил напротив этого гордого особняка, но людей с фамилией, которая была выбита на мраморной доске золотыми буквами, в этом особняке отродясь не жило. Когда же ему возражали, что Президиум Верховного Совета, издавая Указ о переименовании города, ошибиться не мог, старик, прямой, как рыбацкое весло, рассерженно повышал голос, брызгал неинтеллигентной слюной, хотя сам, казалось, был склеен из осколков былой интеллигентности:

— Ваш покорный слуга, не полагаясь на память, сделал выписки из домовых книг за три четверти столетья и готов спорить хоть с Президиумом Верховного Совета на ведро водки, что таковые в особняке никогда не проживали. Ждановых никогда не было-с!

Мой же дедушка с рожденья жил на окраине Мариуполя, на Слободке, над которой с весны висел густой запах жареной рыбы и где по осени коптили во дворах азовских бычков и тюльку. Наша улица называлась Четвертой Слободкой, и уже при моей жизни ее переименовали в Транспортную улицу, а Пятая Слободка стала Паровозной улицей. Мой дедушка работал в паровозном депо, и на собраниях его активно прорабатывали за то, что он убежденно смотрел в сторону бога. Сменный мастер, наш сосед, партиец Гончаров, чья жена Гончариха была в ссоре с моей бабушкой из-за кур, кричал с деповской трибуны:

— Товарищи труженики Наркомата путей сообщения! Церкви и прочьи религиозные храмы, слава богу, мы успешно повзрывали динамитом, а чего нам делать с упертыми прихожанами?

— А взрывать их к чертовой матери! Динамитами,— советовал дедушка.

— Глядите, товарищи, он еще усмешки строит! — орал Гончаров. — Кулаков раскулачили, теперь за вас, божью контру, возьмемся! На Соловки таких!

Призыв Гончарова тут же подхватывался, и на дедушку набрасывались, как осы на мед, — прорабатывали, стыдили, убеждали, угрожали НКВД... Бес страха больно колол дедушку в бок, и он, вспомнив, что он единственный кормилец своего многочисленного семейства, заискивающе улыбаясь, выступал вперед для покаянного слова, весь маслянисто-лоснящийся, чернее негра от своей паровозной работы, клал на грудь черные руки с перевязанными белыми тряпицами пальцами, пораненными слесарным инструментом, и начинал срывающимся голосом:

— Товарищи! Мои товарищи-други...— Но тут бес упрямства сладко щекотал его бок, и дедушка гордо, радуясь своей смелости, произносил, будто прыгал в пропасть: — В бога веровал, верую и буду веровать, а с религией борюсь!

Столь противоречивое заявление озадачивало тружеников Наркомата путей сообщения. С одной стороны — верю и буду веровать, с другой — борюсь.

— Брешет, не верьте ему! — кричал в спину удаляющемуся дедушке остервенелый партиец Гончаров.

На следующее утро над нашим забором вырастало тонкогубое лицо Гончарихи. Заглянув на наш двор с интересом, не снеслась ли ее рябонькая курица на нашей территории и не потерпит ли она хозяйский убыток в виде свеженького остывающего яичка, Гончариха спросила:

— Сухари сушите? А то скоро всех религиозных заарестуют, и будут они

с попами и медведями в Соловках молиться.

Уж больно она была уверена в своих словах, Гончариха. Когда мне маленькому читали сказку про Бабу-Ягу, мне рисовался облик нашей соседки Гончарихи. Да, она почему-то была уверена, что дедушку скоро репрессируют, и заранее радовалась грядущему несчастью нашего дома. Мама учила меня: не хвастайся, сынок, как Гончариха. А Гончариха хвастала потому, что ей, похоже, что-то было известно, и поэтому не могла сдержаться. Может, знала, что ее Гончаров уже написал на моего дедушку? Мы тогда в этом сомневались, и бабушка, моя терпеливая бабушка, говорила, что грех плохо думать на людей. Так и говорила — на людей. Через год мы убедились, что Гончаров написал. А тогда надеялись, что из-за дедушкиного вызывающего поведения на деповском собрании его в НКВД не вызовут.

Вызвали.

Сухарей бабушка насушить не успела. Она расстелила на столе свой белый в мелкую черную крапинку платок, положила на него дедушкины зимние голубые кальсоны, завернула в обрывок старой клеенки шматок сала, полбуханки вчерашнего пеклеванного, вывалила из казанка оставшиеся с обеда вареники — и дедушка побрел в НКВД... Обратно мы его не ждали. Бабушка, моя мама Мария и моя тетя Фрося, мамина младшая сестра, плакали. Но дедушка объявился вечером. Встречу рассказывать не буду, скажу только, что к нему кинулась моя мама и стала допытываться, зачем его туда вызывали и про что там спрашивали. Но дедушка, словно не слыша вопросов, кинул на кровать свои голубые трикотажные кальсоны, выложил на полку шматок сала и пересыпал в жестяной сундучок железнодорожника задубевшие вареники.

— Мне сегодня в ночную, — буркнул он и пошел в депо на смену.

В те годы редко отпускали. Почему же моего дедушку отпустили? Этого я никогда не узнаю, но уже сейчас, спустя десятилетия, я думаю, что его не посадили потому, что он не был в прошлом ни эсером, ни меньшевиком, ни большевиком, что он не был ни большим, ни маленьким начальством в настоящем, не был священником, анекдоты не рассказывал, и разница меж неволей и свободой для моего дедушки была невелика в тогдашних жизненных условиях: в северных краях, куда бы его сослали ему бы пришлось горбиться на тяжелых работах, а здесь в паровозном депо он каждодневно тюкал кувалдой в обжигающем паровозном котле, скрючившись в три погибели и задыхаясь в жары... И все-таки разница есть: дома рабу лучше.

Дедушка не врал и не был демагогом, когда кричал с деповской трибуны, что он борется с религией. И начиналась эта борьба после двадцатой кружки пива, которая обычно приходилась на сумерки. Дедушка пил пиво с возвышенной душевностью и торжественным ожиданием, когда осядет пена. И вот наступала отвратительно неизбежная минута — в двадцатилитровом жестяном бидоне больше не бултыхалось. Вытянув тощую, со шрамами от ожогов шею, дедушка заглядывал в бидон — перекатывались по донышку золотисто-рыжие жалкие капли. Пора начинать борьбу с религией! Дедушка отправлялся в сарай за дрыном. Бабушка хватала дедушку за рукав вышитой ее руками украинской сорочки.

— Не чипай их, Олекса, бог с ними.

— Не бог с ними, а черт проклятый.— Остановить дедушку было невозможно.

На крутом, с развороченной мостовой спуске от Старого базара к улице Котовского — так теперь называлась Первая Слободка — стоял белолицый, выбеленный известкой домик с голубенькими ставнями. Молельный дом мариупольских баптистов. Доносилось на улицу тихое приглушенное пение. В своем детстве я был уверен, что баптисты отличаются от истинных верующих только тем, что поют и при этом сидят, как в трамвае. И мне было непонятно, почему это безобидное пение приводит в ярость моего дедушку.

— Шалапуты проклятые! Извратители христианской веры! — орал дедушка. — Поете, Лемешевы гнусявые?! Может, еще танцевать на бога вздумаете?!

Пение в домике смолкло.

— Ну что они тебе плохого сделали, эти шалапуты? — успокаивал я дедушку. — В твоей церкви стоя молятся, а эти, баптисты, сидят, как в трамвае, и поют — ну и пусть!

Не слыша моих разумных доводов, дедушка колотил дрыном по ставням.

На крылечко выходил умиротворенный староста баптистской общины Тикоцкий. Он обращался к дедушке с проповедническим проникновением:

— Не пей, Алексей, свою двадцатую кружку, останавливайся на девятнадцатой.

— Глядите, громадяне, гомночист шалапутный мое пиво считает!

— Не гомночист, ассенизатор я, — с достоинством разъяснял дедушке Тикоцкий и, не повышая голоса, говорил: — Все люди братья, и ядовитые семена злости не должны сеяться меж ними.

— Шалапутов не переспоришь! — Дедушка плевал под ноги Тикоцкому, отшвыривал дрын и брел, спотыкаясь о вывороченные булыжники мостовой. Я подставлял плечо, дедушка опирался и бормотал какое-то церковное песнопение. Хмель у него проходил. Он останавливался, спрашивал:

— Я христианин, верно, Женька? Заруби на своем сопливом носу: твой дед — христианин!

— Зарублю, дедушка, — утихомиривал я его. — Только пойдем домой!

Удар в истинно христианское сердце моего дедушки нанесла его младшая дочь Фрося: она забеременела. И не просто забеременела без свадьбы, с этим дедушка рано или поздно смирился. Как смирился с тем, что от его старшей дочери Марии — моей мамы — ушел муж. Хотя людям говорилось, что мама сама прогнала пропойцу (папа не пил). И не просто прогнала, а прогнала в шею... С Фросей оказалось потруднее: она забеременела от нехристианина.

Помню те далекие дни, которые предшествовали несчастью нашей семьи. Помню, как счастливый смех Фроси порушил мой сон. Я спал в летней кухоньке. Дверь настежь, ночная июльская духота. Фрося жадно ела в одиночестве, ела севрюгу и закусывала судаком. Я заснул. Под утро Фрося меня растолкала:

— Проснись, Женька, мне плохо... даже погано... помираю!

— Неужто рыбой отравилась? — удивился я; в те годы в Мариуполе было столько рыбы, что люди почему-то ею отравлялись, почему, не знаю.

— Если б рыбой... Кажись, дело хуже.... Пойдем!

Я вскочил. Как был в сатиновых плавках и босой, так и пошел с Фросей со двора. Мы никого из старших будить не стали, ушли незаметно.

На центральной улице остановились возле распахнутого окна. Фрося, корчась от боли, сказала:

— Крикни: Леня, Ленчик! Если старик выглянет, скажешь, из оркестра хлопцы тебя прислали.

— Леня, Ленчик! — заорал я в окно.

Выглянул грозный крупного роста старик.

— Чего орешь, шпингалет?

— Хлопцы из оркестра прислали, — сказал я, как научила Фрося.

Сама она пряталась за углом.

Показался долговязый парень, заспанный, нос — рубильником. Я заговорщицки поманил его пальцем. И он выпрыгнул из окна на тротуар — в трусах, как футболист, босой. Я затащил его за угол. К тете Фросе своей. А из нее хворь уже выдавливала последние капли жизни. Фрося сидела на корточках, свесив голову.

— Подыхаю, — прошептала она синеющими губами. — Внематочная беременность.

Леня-Ленчик чуть в обморок не грохнулся.

— Какая-такая внематочная? От кого?

— От тебя, Ленчик. От тебя, миленький...

Я уже знал, в чем выражается беременность и как после нее рождаются дети. Но о внематочной услышал впервые и крепко призадумался.

Дыхание у Фроси было тяжелым. Она теряла сознание. Мне стало больно за мою родную тетю, младшую сестру моей мамы Марии, и я прикрикнул на Леню-Ленчика:

— Тащи человека в больницу! Или охота завтра хоронить!?..

Леня-Ленчик взвалил обмякшее тело Фроси на плечи и пошел, покачиваясь. В горбольнице по ночам работала всего одна комната дверями в проулок — приемный покой. Туда и внес Ленчик мою тетю Фросю.

— Ты бы еще голым приперся! — заорал в приемном покое высоконравственный женский голос, выталкивая Ленчика на улицу.

Он себе места не находил. Шлепал босыми ногами по тротуару, хватался за голову:

— Какая-такая внематочная? — восклицал он и хватал меня в отчаянии за руку. — Скажу тебе, парень, как мужчина мужчине: не жили мы еще с нею... Понимаешь, ничего у меня с нею еще не было. Не жили, понимаешь? Спрашивается, откуда тогда внематочная?..

Через полчаса вышла сияющая тетя Фрося. А в тонких ее пальчиках — толстая рыбья кость.

— В горле застряла... Еще бы пять минут — и каюк: поперек дыхания бы стала...

— С чего же ты решила про внематочную? — спросил Ленчик.

— Но мы же с тобой вчера целовались! Быстро вы, мужики, забываете...

— Между прочим, в первый раз целовались, — сказал Леня-Ленчик, обращаясь исключительно ко мне как к приятелю и союзнику.

Спал дедушка в спаленке с иконами и негаснущей лампадкой. Спала мама. Не спала бабушка. Она шептала мне:

— Фроська в последнее время чудит. На танцплощадке давно уже музыка не играет, а ее, чертяки, нет. Ну где она, бессмысленная, шляется?

Я предложил бабушке: пойду, поищу Фросю. Бабушка не позволила идти в ночь, искать неизвестно где эту чертяку... Но как только бабушка задремала, я тихонько надел сандалии, чтобы в темноте не побить ноги о камни, и отправился на поиски тети Фроси. Над морем светила луна, и я отправился в ту сторону. На перекрестке мелькнули какие-то люди. Разглядел: совершенно голые люди, даже без трусов. Наверно, сумасшедшие, из своего дома удрали, решил я. Нормальные по ночам в голом виде не расхаживают.

Я ринулся в ту сторону — ведь интересно — и увидел свою тетю Фросю и ее Леню-Ленчика. Но, застеснявшись их голого вида, я юркнул в проулок и оттуда видел их и слышал, как засмеялся Ленчик.

— Мы с тобой, как Адам и Ева.

— Ой, Ленчик, боюсь...

— Нам теперь терять нечего, пойдем еще искупаемся. Такая ночь — уходить не хочется... — Он уговорил ее без труда, и они повернули в сторону луны. Я пошел за ними, прячась.

На море и пляже — ни души, рябой истоптанный за день песок бугрится. Фрося и Ленчик нырнули, подняв шумные брызги. А вынырнули обнявшись. Прильнули друг к дружке — оторваться не могут. И почему-то равномерно задвигались и стали дышать. Я видел их в воде, слышал их дыхание и не мог понять, что с ними происходит, потому что такого я еще никогда не видел. Не думаю, что и многие из взрослых такое видели. Я имею в виду, в море...

Вышли они из воды. Фрося два шага сделала — упала на прохладный песок и засмеялась. Тихо, счастливо.

Потом они снова бежали по лунным улицам. Голые и мокрые. Прятались в ночных тенях, обегая стороной редкие освещенные окна.

Я глаз с них не спускал, но попасть им на глаза боялся. Леня-Ленчик остановился, и лицо его стало серьезным. Он повел себя как человек, вспомнивший что-то важное и не совсем приятное. Набравшись духу, он сказал Фросе:

— У меня к тебе имеется одно очень неприятное сообщение.

У нее все замерло от его слов, и она решила, что он скажет, что пора им больше не *ходить* вместе.

— Очень неприятное сообщение, — повторил он и вздохнул: — Я еврей.

У нее отлегло от сердца, и она невпопад выпалила:

— Евреи тоже люди.

— Вот как...

— А что? Я ничего... — смутилась она. — Только бы мой отец не узнал... Он христианской веры... и евреев терпеть не может... Аж не любит.

— А ты?

— Я? Люблю... Люблю тебя, а значит, и всех евреев на свете люблю.

Леню-Ленчика так обрадовал ее ответ, что он кинулся ее целовать. За себя и всех евреев на белом свете.

Фрося рассчитывала проскользнуть в дом незамеченной и юркнуть под одеяло, но бабушка дремала чутко, открыла глаза — голая дочка перед нею. Рассмеялась тогда Фрося:

— Шла с танцев, навстречу — бандюги, раздели и убегли с одежой. Завтра на толкучке продадут.

Проснулась моя мама, вышла. Охнула.

— Глядите, голая! Ну ты даешь, сестренка!

Я вел себя так, будто никуда не убегал, будто все это время находился дома.

— Мама, — вдруг спросил я о том, что мучило меня все время своей непонятностью, — а что такое внематочная беременность?

Мама замахала руками:

— Где ты про такое слышал?

Фрося стояла в наброшенном на голое тело ситцевом халатике и в ужасе ждала, что я стану рассказывать о ночном приключении... Но я сказал маме, что про внематочную беременность говорили на базаре рыбные торговки.

— Спать тебе давно пора, иди спать.— И Фрося по праву старшей затолкала меня, ее племянника, в летнюю кухоньку, шепча: — Что же ты, Женька? Обещал никому не рассказывать и...

— А я и не рассказывал... И не расскажу, если, конечно, ты мне сейчас не расскажешь...

— Где моя одежа? Мы купались с Ленчиком, а у нас кто-то на берегу спер. У Ленчика в кармане часы были ручные, кировские, так громко тикали — громче сердца.

— А чего вы ночью в море делали? Ну, когда обнялись?

— Подглядывал?

— Ага. Вот расскажешь, что вы в воде делали, тогда никому про тебя и Ленчика не расскажу.

— Честно не расскажешь? Хорошо, слушай: мы с Ленчиком стали жить. На следующую ночь после той... с рыбьей костью.

— Как же так?.. — растерялся я от ее слов. — Разве вы до этого не жили?

— До этого — разве это жизнь была?! — засмеялась тетя Фрося. Что она имела в виду? Я был загнан в тупик непонимания. И все же, чтобы не выглядеть в ее глазах идиотом, я изрек с важностью:

— Это верно, что земная жизнь зародилась в воде, то есть в море вроде нашего Азовского. Про это говорил один учитель по радио.

Мы ужинали в палисаднике за вкопанным в землю одноногим столом.

— Лексей, иди вечерять. Стынет борщ, — позвала бабушка.

— Сичас, — ответил дедушка. Он сапожничал, сидя на низкой табуретке под яблоней. В свободное время он продлевал век обуви всего нашего семейства. На железную лапу был надет подошвой кверху ботинок, и дедушка загонял в каблук гвозди. И при каждом ударе молотка с яблони падало яблоко и катилось по двору к нашему столу. Фрося схватила одно, самое зеленое, недоспелое, обтерла о подол, куснула. Я сморщился: ну и кислятина... Мама с бабушкой переглянулись.

— Ступай, — сказала мне мама, — дай взрослым поговорить.

От меня им никуда не деться. Я мастер подслушивать. Бабушка, мама и тетя Фрося сидели в палисаднике в полной уверенности, что вокруг них необозримое пространство для взрослых разговоров. Я же быстро взобрался на акацию, с акации перелез на виноград; он густыми лозами переплелся над двором, образуя как бы ковровый потолок над ним.

По этому ковру я по пластунски подобрался к тому месту, над которым стоял стол...

— Может, у тебя, дочка, в ту окаянную ночь разбойники не только одежу сперли? — со значением пытала тетю Фросю бабушка.

— Нет...

— Уж скажи, сестренка, мы с мамой давно примечаем, — сказала моя мама.

— Давно? — спросила Фрося, имея в виду, давно ли они примечают, и этим как бы выдала себя с головой.

— Выкладывай, на каком уже месяце? — спросила бабушка в упор.

— На втором. Может, на третьем, — призналась Фрося.

Я хихикнул. Мама и бабушка не услышали меня от глубокого огорчения, но Фрося испуганно глянула вверх. Я притаился.

— Кто он? — спросила моя мама.

Тетя Фрося мотнула головой.

— Не скажу!

— Нам не скажешь — отцу скажешь! — Бабушка поднялась и пошла навстречу дедушкиным ударам молотка и падающим на землю яблокам.

Я по-пластунски пополз по виноградным лозам над двором. Вслед за бабушкой и моей мамой.

— Лексей, — сказала бабушка, — у нас тут такое стряслось...

— М-м... — промычал дедушка. Его губы сжимали дюжину сапожных гвоздей, и дедушка был похож на недобритого ежа. Я почему-то расхохотался. Виноградные лозы на том месте сплелись слабо, и я грохнулся на землю между бабушкой и дедушкой.

— Опять подслушиваешь?! — плюнув в меня гвоздиками, вскрикнул дедушка. Он схватил меня за шиворот одной рукой, а второй принялся выдергивать из штанов ремень...

— Папа, не лупцуйте Женьку, он подслушивал последний раз в жизни, — заступилась за меня Фрося, хватаясь за дедушкин ремень, чтоб отвести от меня грозный замах... Но первый удар ремня уже ожег мою казенную часть. Я взвыл:

— Дедушка, родненький, не бей, миленький! Ой-ой, больно как!

Фрося мужественно заступалась за меня, и разъяренный дедушка оттолкнул ее, угодив локтем ей в живот. Фросе стало больно, и я закричал:

— Бить беременных запрещается!

Наступила тишина. Дедушка опустил ремень.

— Кто здесь беременный? — спросил он, вглядываясь во Фросю. Усмешка исказила его лицо. — Добрые у меня дочки. Шибко добрые. Старшая подарила мне внучка настырного. Неизвестно от кого. И младшенькая навострилась по той же дорожке.

— Почему же... Ленчик на мне собирается жениться, — пробормотала в свое оправдание Фрося.

— А венчание когда? — хмыкнул дедушка, не воспринимая всерьез ее оправдание. — Иль без венчания? По-теперешнему, вокруг куста?

— По-теперешнему: через загс, — сказала тетя Фрося. — Ленчик за мной куда угодно пойдет. Но только не в церкву...

— Он что — партейный у тебя? Вроде Гончарова?

— Нет... На трубе в горсаду играет... на танцплощадке... — пробормотала Фрося. — И еще нехристианин...

Дедушка по-нехорошему насторожился. Повторил:

— На трубе играет... нехристианин...

— И еще немножечко еврей, — добавил я с самыми добрыми намерениями, чтобы сгладить напряжение.

— Еврей? — заорал дедушка. — Жид! Да еще на трубе играет?

Дедушка зверел. Бабушка печально покачала головой:

— Гончариха сглазила. Дурной глаз у ней.

Дедушка взмахнул ремнем. И на Фросином локте вспыхнула багрово-сизая отметина. Фрося вскрикнула и побежала. Дедушка бежал следом и хлестал ее ремнем по чем попало. Моя мама героически упала поперек его пути, защищая младшую сестру. Дедушка споткнулся об мою маму. Вскочил. Мама кричала:

— Папа, не надо! Вы же не хотите, чтоб у Фроськи выкидыш случился?

Слава богу, Гончаровых не было в их

дворе, и они не слышали нашего безобразия. Дедушка гнался за Фросей. За дедушкой бежала моя мама. Фрося юркнула в фанерный скворечник нашей уборной и заперлась на щеколду. Дедушка остервенело рвал дверь, чтобы вытащить Фросю на свет божий и отхлестать ремнем.

— Я т-тебе повенчаюсь, курва замухристанная! В синагогу беги со своим венчаться! — орал он и стегал ремнем по фанерному боку уборной.

Напирая на дедушку высокой грудью, мама кричала:

— Фроськин жених из знаменитой на весь Мариуполь семьи. В ней — одни таланты! Все музыканты!

— На трубе, паразиты, играют! Вместо того чтобы работать! — бесился дедушка.

— Мама Ленчика балерина! В Чебоксарском театре когда-то выступала! — кричала из уборной осмелевшая Фрося. — У Ленчика отец — оперный певец.

— Это вам, папа, не какие-то слободские босяки, — вторила Фросе моя мама, напирая грудью на дедушку. — Интеллигенция! Знаменитые на весь Мариуполь люди-и!

А дедушка вдруг заплакал. Вытирая рукавом слезы, сморкаясь, он приблизился к фанерной двери уборной и сказал Фросе:

— Что ж ты, моя младшенькая, вытворила?! Под самую дыхалку меня! В самое сердце!.. — И, обернувшись, сказал бабушке и маме:

— Не дождетесь в моем доме жидовской свадьбы! Я в ихние интеллигентные морды наплюю! В музыкантские! В морды!

Свое намерение дедушка решил осуществить не медля. Переоделся в выходной шевиотовый костюм. Для пущей храбрости приложился к бутылке. Когда он допивал мутную, с какими-то стеблями на дне жидкость, к нему кинулась бабушка.

— Ой, Лексей, не вливай это в свою внутренность: это же наружное растирание от моего ревматизма.

— Чтоб мне от твоего растирания отравиться и подохнуть при таких дочках-проститутках! — ругался дедушка.

Он выскочил из спаленки и побежал мстить за поруганную честь семьи. Бабушка шепнула, чтобы я глаз не спускал с малохольного.

Дедушка шагал по Слободке резко, возбужденно. С лаем и рычанием кидались на него из-за заборов слободские кобели, гремя цепями. Неприметным хвостиком я пристроился сзади.

В клубном репетиционном зале девчонки-дошкольницы вразнобой задирали ноги. Учила малышню премудростям классического балета полная черноволосая маленького роста женщина, похожая на бочонок. Мама Ленчика тетя Бася, догадался я.

Дедушка стоял на улице перед клубным окном и с ненавистью глядел на то, как тетя Бася изображала из себя отставную прима-балерину. Поймав на себе тети-Басин взгляд, дедушка яростно похлопал себя по заду, потом по лбу, а потом смастерил такой жест, который словами не передать.

На краю горсада светила гроздьями электролампочек танцплощадка. В моде было танго «Утомленное солнце...». Те, кто шел на танцплощадку с девушками, раскошеливались на билет, а те, кто отправлялся в надежде завести знакомство, в гордом одиночестве перелазил через забор. Так как мой дедушка пришел на танцплощадку без бабушки, он тоже в целях экономии перелез через забор. А так как он перед этим для храбрости выпил бабушкину противоревматизную растирку, то, преодолевая забор с торчащими кверху железными пиками, он зацепился своим новым шевиотовым пиджаком за острие и некоторое время висел, семеня ногами в поисках точки опоры. Сердобольная молодежь его сняла, позволив ощутить ногами танцевальную территорию.

Я наблюдал за происходящим с ветки клена.

Переполненный мстительными наме-

рениями, дедушка пробрался сквозь толпу томно танцующих танго и влез на полукруглую эстраду. В эту минуту Леня Хавкин, надутый от натуги, солировал на трубе. По трубе да еще по носурубильнику узнал соблазнителя младшенькой своей дочки дедушка.

— Вот как плюну в твою морду! — кричал дедушка, но грохот оркестра заглушал его угрозы. В разорванном на спине пиджаке дедушка норовил ухватиться за трубу Лени-Ленчика, так как она заслоняла лицо подлого соблазнителя от заслуженного плевка. Кончилось все тем, что здоровенные парни-музыканты, приняв моего дедушку из-за разорванного пиджака за распоясавшегося в хулиганстве рыбака, спустили его с эстрады, не прерывая при этом мелодию. Драки на танцплощадке случались чаще, нежели бывали в магазинах шевиотовые костюмы, поэтому на дедушкин позор никто не обратил внимания.

С танцплощадки дедушка отправился во Дворец коксохимиков. Купил чинчином билет, вошел. И пока билетерша в недоумении рассматривала разорванный на дедушкиной спине пиджак и решала, пустить или не пустить, я прошмыгнул за ее спиной.

На сцене как в сказочном царстве. Голубела река Днепр. А может, вовсе и не Днепр, а Черное море. Смотря по тому, где в этот момент происходило действие пьесы. Зрители восторженно перешептывались:

— Слыхали, нашего Евсея в Большой театр звали?

— Ну, Хавкин сегодня в особенном ударе!

— Не хуже самого Шаляпина!

Среди цветасто-пестрых, от всей души намалеванных декораций Евсей Хавкин, обладавший отдаленно похожим на бас громовым голосом, выводил на коксохимовской сцене арию Карася из знаменитой украинской оперы «Запорожец за Дунаем».

Я был потрясен увиденным зрелищем. Евсей Хавкин вытягивал:

— «Те-еперь я ту-уро-ок, не каза-ак!..»

Дедушка встал со своего места и направился к сцене по проходу меж стульев.

То, что отец обидчика семейной чести не только не христианин, но и еще поет на христианско-украинском языке то, к чему не имеет никакого отношения и права, влило в моего дедушку новую порцию гнева. Сейчас он прилюдно плюнет в морду этому липовому запорожцу... Но чем ближе подходил дедушка к сцене, тем лучше понимал, что сделать задуманное небезопасно. Евсей Хавкин был сыном портового биндюжника и сам был биндюжного огромного роста. Он демонстрировал свою силищу, играя на сцене не просто Запорожца за Дунаем, а украинского былинного богатыря. Такому в морду не плюнешь, он при всем зале сам кому хочешь морду набьет... Поэтому дедушка, встав на цыпочки, плюнул на сцену издали — для успокоения души, — заранее зная, что такую-то морду Евсея Хавкина поразить не удастся по причине недолета.

— Хамский босяк, — зашипели на дедушку мариупольские ценители оперного искусства. — Сволочуга! Фулиганье слободское!

Приближалось рождение моего двоюродного братика (или сестрички). Тетя Фрося расплылась в талии и уже не ходила по утрам на работу на сетевязальную фабрику и, конечно же, не бегала по вечерам на танцы. Бабушка тихонько плакала, а дедушка грозился удавить жидовское дите после появления на свет божий... Правда, произносил он угрозы шепотом, да и то в те минуты, когда его крепко рассердят.

На День Святой Троицы бабушка и моя мама с раннего утра убрали наш домик зеленью. Над крыльцом прибили зеленую кленовую ветку, разбросали свежую траву на крыльце, в прихожей, в зале, в спаленке — по всему полу. Повсюду у нас была разбросана трава, как и полагается быть в христианском доме на Троицу. Дедушка искоса поглядывал на мою маму и тетю Фросю, потом сплюнул:

— Безмужняя порода, а туда же: чепурятся.

Тут только я обратил внимание, что у нас в доме все приподнято и праздничнo. Тетя Фрося и мама — в лучших своих то ли маркизетовых, то ли крепдешиновых платьях. В палисаднике на вкопанный в землю одноногий стол накинули скатерть с кистями, и бабушка поливала постным маслом нарезанные кольца молодой редиски и зеленый лук.

— Самое время лезть за пивом, — заявил дедушка, направляясь к погребу. Мама и тетя Фрося беззвучно прыснули у него за спиной, и я почувствовал, что у нас в доме готовится какой-то заговор.

Обхватив обеими руками и прижав к пузу приятно прохладный бидон с пивом, дедушка выбирался из погреба на солнцепек. И тут перед его глазами развернулось припасенное для него безмужними дочками событие: в его христианский двор — да еще в праздник Троицы — входило нехристианское семейство Хавкиных.

Впереди вышагивал биндюжного роста глава семейства Евсей, следом плыла воздушной балетной походкой маленькая кубышка тетя Бася, а замыкал шествие смущенный трубач с танцплощадки Леня-Ленчик, виновник случившегося и происходящего.

Евсей Хавкин, осознавая себя оперной звездой Мариуполя, в жизни вел себя как Запорожец за Дунаем на сцене. Посреди нашего двора он шикарным театральным жестом развел в стороны руки — в правой бутылка шампанского, в левой крупные чайные розы — и пропел на мотив арии Карася:

— Сваты пришли-и, пришли сваты, встречайте лю-юди жениха-а-а.

Дедушка проворно убрался в погреб. Вместе с бидоном пива.

Перед крыльцом знакомились родители жениха и невесты, тетя Фрося и трубач Леня-Ленчик смущенно переглядывались, а бабушка отправилась к погребу и сверху, не решаясь спуститься в сырой мрак, позвала:

— Лексей, чего ты там застрял? Сваты явились!

Снизу дедушка так далеко послал бабушку, что она невольно прижала ладони к ушам, чтобы не слышать дедушкиных отборных художеств.

Хавкиных пригласили в дом, и они входили в нашу христианскую обитель, с осторожностью относясь к разбросанной повсюду траве. Хавкины не знали, можно ли на траву наступать, поэтому их ноги выискивали на полу те места, где не было зелени, — так уважительно они относились к святому празднику Троицы. И если бы дедушка не отсиживался в эти минуты в сыром подвале, а поглядел бы на их старания, он бы, может, изменил к ним свое непримиримо-враждебное отношение.

Но дедушка просидел в подвале те несколько часов, пока обговаривалось семейное будущее тети Фроси и дяди Лени. Конечно, если бы Хавкины пришли по другому делу, например, о найме квартиры, то дедушка послал бы их туда, куда недавно послал бабушку — даже подальше. Но тут было честное сватовство порядочных людей, речь шла о счастье его младшенькой любимой дочки и об отце будущего внука (или внучки) — восстать против всего этого дедушке не позволяли отцовские чувства, поэтому он мрачно отсиживал в сыром погребе визит гостей и терпел в своем доме присутствие евреев в Святой Праздник Троицы.

Так у тети Фроси появился законный, регистрированный в загсе муж, а у будущего моего двоюродного брата (или двоюродной сестрички) отец. В море всеобщей радости, как выразилась моя мама, дедушка сохранял нейтралитет. Хмурый нейтралитет, добавил бы я. По воскресным дням Евсей Хавкин и тетя Бася приходили в гости к новоявленным родичам. Тетя несла на блюде фаршированную щуку, Евсей Хавкин, входя во двор, вскидывал руки с шампанским и чайными розами и что-то пел из «Запорожца за Дунаем». Завидев своих новых вынужденных родичей, мой дедушка лез в погреб за бидоном с пивом и искал этот бидон ровно столько, сколько обедали у нас гости; бабушка дедушку больше не звала, а Хавкины понимающе помалкивали. Появлялся дедушка на свет божий сразу после ухода

Хавкиных, весь продрогший, чихающий, и бабушка и мама лечили его чаем с малиновым вареньем. Мы к Хавкиным в гости не ходили, опасаясь дедушкиного гнева.

Уж не знаю — и теперь никогда не узнаю, — по какому-такому случаю Хавкины явились к нам в будний день.

— Я в погреб за пивом,— заявил дедушка, поворачиваясь к гостям спиной.

— Но пива в погребе нету, — хмыкнула Фрося.

Порожний жестяной бидон от пива, который был надет кверху дном на колышек забора, свидетельствовал Фросину правоту.

— Вы ж, папа, пиво по воскресеньям берете, а сегодня среда, — продолжала осмелевшая Фрося.

Под скрытыми улыбками нежеланных, но родственных гостей дедушка призадумался над тем, как сохранить свой пошатнувшийся авторитет в семье. В то время как главного нарушителя его — беременную младшенькую — ни наказать, ни даже волновать было нельзя.

Тогда дедушка заявил, что отправляется за пивом сам. Но бабушка возразила, что за пивом уже пошла Мария — моя мама. Так что все разумные пути избавиться от общения с Хавкиными были отрезаны. Гости расположились в палисаднике за вкопанным в землю столом, и дедушка, вынужденно присев на краешек вкопанной в землю скамьи, обратился к Евсею:

— А вот скажи, дорогой родич новоявленный, почему вы Христа распяли?

— Мы? — удивился Евсей Хавкин, а тетя Бася испуганно сжалась, будто перед грядущим погромом.

— А кто же! Не Женька же, — ткнул в мою сторону дедушка.

— Да разве я распинал Иисуса? — серьезно спросил Евсей Хавкин от имени своего семейства. — И разве мой прадед распинал? И мой отец?.. И как же мы с Басей и Леней, мы, родившиеся и выросшие в украинском городе Мариуполе, можем отвечать за то, что сотворили в африканских пустынях какие-то форменные хулиганы босяцкой прослойки древнееврейского народа?..

Надо сказать, что слово «босяк» у нас в Мариуполе произносилось так же часто, как в Одессе.

Внезапно дедушку охватил прилив ярости. Он схватил за серебряное горло бутылку, из которой всем поровну было налито по граненому стакану шампанского.

Размахнулся.

На перепуганную тетю Басю из бутылки плеснуло шампанским.

Бутылка, как граната, перелетела над грядками с морковью и укропом и ударилась в забор.

— Я-те поподслушиваю, гниды гнусные! — заорал дедушка.

В ответ зашуршали, будто мыши, убегающие на цыпочках от забора супруги Гончаровы. Потом послышался голос Гончарихи:

— Цып-цып, мои рябоньки! — Гончариха сделала вид, что отгоняла от нашего забора своих несушек.

Дедушка повернул волнующую его тему другим боком.

— Вот вы, — он сделал ударение на «вы», — норовите, где полегче и где почище. Почему так? Я в паровозном котле всю жизнь волтузюсь, похож на черного черта, все руки к чертовой матери вечно побиты. — Он продемонстрировал всем свои порезанные от ремонтно-паровозной работы ладони с перевязанными тряпицами пораненными пальцами, — а ты, Евсей, в клубе коксохимиков всю жизнь легкого дурака валяешь. Да еще в малиновых хохлацких шароварах, как обезьяна, прыгаешь. Что легче — в паровозном котле в жару с кувалдой или чистенько прохладно в запорожских шароварах, а? Ответь.

Евсей Хавкин почесал бритый под нулевой бокс затылок, соображая, что простых слов для ответа этому упертому хохлу будет мало...

В те предвоенные годы у нас в Мариуполе лошадей, впряженных в телеги или в персональные начальственные линейки, было побольше, нежели сейчас автомашин. И прекрасно был развит лошадино-тележный сервис: было много кузниц.

— Пойдем, — сказал Евсей моему дедушке. И когда вслед за ним поднялись

с вкопанной в землю скамейки моя бабушка и тетя Бася, Евсей остановил их величественным, как в опере, жестом:

— А вы, девчата, погодьте.

Похоже, что уже тогда Евсей Хавкин предвидел маленький позор моего дедушки.

На улице Котовского вблизи Собачьего переулка находилась кузница. Евсей обратился к чумазому подмастерью:

— «Понедельничек» далеко?

Зачумленный от кузнечной жары, сверкающий от копоти и пота подмастерье притащил, волоча по земле, огромный молот. «Понедельничком» молот был прозван за то, что работать им, таким тяжелым, можно было исключительно после воскресного отдыха, во время которого, считается, человек набирается сил и здоровья.

В горне как раз подоспела заготовка для тяжелой оси — раскаленный до розового колера обрубок металла. Евсей Хавкин спросил у моего дедушки:

— С трех ударов расплющишь?

Дедушка, понимая, что его вовлекают в авантюру, кивнул. Кряхтя, он вскинул над головой «понедельничек» и дважды, переводя дыхание перед каждым ударом, тюкнул по стынущему обрубку. Но тюкнуть третий раз дедушке, честно говоря, не хватило пороху... Вскинуть «понедельничек» над головой он не смог, штаны сползли от натуги до низа живота. Недокованную ось пришлось отправить обратно в горн — разогреваться, а на ее место положили новую заготовку, раскаленную до розовости.

Евсей Хавкин неторопливо взял «понедельничек» и, легко играючись накопленной поколениями портовых биндюжников силой, с оттяжкой произвел звонкий красивый удар. И второй удар у него удался. И третий... Похоже, и на четвертый удар силенок биндюжных у него хватило бы, но Евсей Хавкин не стал унижать моего дедушку во имя счастья сына Лени, молодой невестки Фроси и будущего внука (или внучки). И все же, не удержавшись, исключительно ради того, чтобы раз и навсегда закрыть тему, бередившую душу моего дедушки, Евсей Хавкин сказал:

— Вот ты говоришь, что мы норовим, где полегче. Конечно, не каждого родители снабдили такой силищей... но каждый занимается своим делом, делом, к которому лежит у него душа и в котором он спец... — Евсей говорил мягко, даже виновато. — Что касается нас с тобой, то я готов тебе предложить: давай поменяемся, я полезу вместо тебя в котел. С твоей кувалдой. А ты выходи на сцену Дворца коксохимиков петь вместо меня Карася.

От такого неожиданного предложения мой дедушка внутренне ужаснулся. Он представил себе, как выходит на сцену Дворца коксохимиков в малиновых шароварах, приклеенных усах и при чубе... И как смотрят на него из зала триста земляков, самых тонких ценителей оперного искусства Мариуполя... Вообразив себе такое, дедушка замахал руками, словно отгоняя от себя дьявольское наваждение, и в заключение перекрестился. Уж лучше стукать кувалдой, согнувшись в три погибели в тесном и душном паровозном чреве, а «Теперь я турок, не казак...» пусть распевает Евсей Хавкин.

Тетя Фрося родила себе и дяде Лене дочку, маме моей Марии племянницу, обоим дедушкам и обеим бабушкам внучку, а мне двоюродную сестричку Лору. Лора родилась светленькой с белыми волосиками и очень чистой кожей; она лежала в старом сундучке, сплетенном из ивовых прутьев, и все время улыбалась и от этого казалась мне взрослым человечком, все понимающим и с самого рождения не терпящим обмана. Так с первых своих дней она выплевывала соску-пустышку и показывала мне язык. Мне приятно было осознавать себя старшим. Я готовился в первый класс. Мне купили дерматиновый портфель с никелированным замочком и привязанным к нему на тесемке крошечным ключиком, пахнущий свежеструганным деревом пенал, букварь, белую фаянсовую чернильницу-невыливайку, для которой мама сшила маленькую, задергивающуюся шнурком сумочку. Когда Лоре исполнилось полгода, я пошел в школу.

А на следующий год началась война. Речи вождей, сводки с фронтов, остав-

ленные города, сумятица, слухи, первые эвакуированные, поезда с ранеными... Жизнь закипела все круче неведомыми страшными событиями и — что самое поразительное — одновременно текла по-старому, привычно... Каждое утро кормили поросенка, подметали двор и тротуар перед нашим забором, мама стирала белье, бабушка варила борщ. Наша курица пробралась во двор Гончарихи и разгребла клумбу, после чего Гончариха орала на всю улицу, что мой дедушка махновец и что ему надоела Советская власть и что он ждет не дождется прихода немцев, так как при немцах непременно откроют церкви и дедушке будет где молиться богу. Ее крик привел наш двор в ужас: слышали соседи. Мы были уверены, что теперь дедушку снова вызовут в НКВД, откуда бы он на этот раз не вернулся. Или арестуют дома среди ночи. Но дедушку не вызвали и не арестовали. Или Гончаровы туда не написали, или написали, но в НКВД в те недели, когда шло стремительное наступление немцев, думали больше об эвакуации своего учреждения.

Мобилизовали Леню Хавкина. Прощаясь со своей Фросей и Лорочкой, он бодро и жизнеутверждающе смеялся, даже хохотал — очень был веселый. Но вдруг сорвался и заплакал по-мальчишески, размазывая слезы кулаком по щекам. И чтобы поднять морально-боевой дух сына-красноармейца, Евсей Хавкин затянул своим гулким, похожим на бас голосом арию Сусанина из оперы Глинки «Иван Сусанин». Евсей Хавкин репетировал эту оперу со своим самодеятельным коллективом на сцене Дворца коксохимиков. Под впечатлением первого увиденного в кинотеатре киносборника Евсей Хавкин переиначил либретто, усилив его патриотизм, и на премьере «Ивана Сусанина» под тонкий перезвон хрустальных стеклышек в люстре призывал своей арией население нашего степного донецкого края заманивать фашистов-оккупантов в густые бескрайние леса и топкие непролазные болота. Мы с мамой были приглашены на премьеру. Мой же дедушка приглашением не воспользовался, из чего можно было заключить, что рана в его истинно-христианском сердце, нанесенная Фросиным замужеством с евреем, еще не зажила, еще кровоточит... Мариупольские поклонники оперного искусства после спектакля недолго поздравляли любимого солиста Евсея Хавкина. Уже было введено затемнение, действовал комендантский час, и поклонники Евсея Хавкина торопились по домам; трамваи не ходили, мы возвращались из Дворца коксохимиков пешком; я возбужденно говорил:

— Ивану Сусанину легко было заманить шляхтичей в лес: в его древнее время еще не был изобретен компас. А попробуй я заманить фашистов в лес!.. У них карты, у каждого офицера компас.

Боясь, что меня могут услышать, мама больно толкнула меня в спину и сказала, чтобы я не умничал.

Я собирался во второй класс, сложил в портфель новенькие тетрадки, пенал и зеленую авторучку с резиновой пипеткой для набора чернил; авторучку подарил мне дядя Леня, уходя в Красную Армию. За несколько дней до первого сентября стали говорить, что учиться в этом году мы в школе не будем и я, как всякий нормальный ученик, этому радовался. А четвертого сентября в Мариуполь вошли немцы. До этого, пока шли бои, мы двое суток просидели в погребе — в том самом, где дедушка хранил бидон с пивом и где прятался от пришедших свататься Хавкиных. Тетя Фрося боялась, что от подвальной сырости маленькая Лорочка заболеет воспалением легких, и кутала ее в ватное и два байковых одеяла. Когда выстрелы затихли, мы осторожно высунули носы, огляделись и сами выбрались. Оказалось, что с самого утра идет грабиловка. Пока в городе было безвластие, шустрые, предприимчивые люди хватали что попало. На железнодорожной станции тащили ведрами патоку из цистерны. Из учреждений волокли к себе домой казенную мебель, кто-то зачем-то прислал в наш теплый южный край состав с финскими лыжами — все, кто был горазд, тащили охапками лыжи. Гончаров приволок к себе во двор из депо трибуну с гербом Союза Совет-

ских Социалистических Республик. Разгромили Дворец коксохимиков, сорвали занавес со сцены и разодрали в драке на куски, растащили ряды кресел из зрительного зала, и потом эти кресла стояли во дворах и на улицах, приколоченные гвоздями к заборам, и на этих креслах с содранным бархатом восседали бабки, лузгая семечки. Асенизатор Тикоцкий успел поживиться малиновыми шелковыми шароварами из реквизита «Запорожца за Дунаем» и во все долгие месяцы оккупации щеголял в них без стеснения...

На стенах забелели приказы германского военного командования. Их было множество, каждое утро клеили новые. Умом и запасом знаний вчерашнего первоклассника мне было не под силу постичь происходящее. У нас дома обсуждался приказ, повелевавший всем лицам еврейской национальности носить шестиконечные звезды. С дедушкой Евсеем и тетей Басей было понятно: они вырезали из светло-желтого картона звезды и смущенно, испытывая душевную неловкость, носили на груди. А как быть с маленькой Лорой? Тетя Фрося — украинка, отец Лоры — Леня-Ленчик — еврей. А Лора кто?

— Чего же вы, дорогие соседи, не цепляете девочке на коляску эту самую еврейскую звезду? — подала из-за забора голос Гончариха.— Согласно приказу немецкой комендатуры — надо.

Дедушка ответил ей строго и достойно:

— Моя внучка — она моя. А я христианин. И за это самое твой партейный муж харкал в мою святую веру на своих собраниях, после чего меня звали в НКВД и чуть не репрессировали.

Так он отбрил Гончариху, со скрытой угрозой напомнив, как прохаживался по дедушкиной религиозности партиец Гончаров.

Однажды Евсей Хавкин шел по улице. То ли не приколол на грудь шестиконечную звезду, то ли потерял, так как английская булавка раскрылась,— немецкий офицер схватил его за грудь, стал трясти, выкрикивая в лицо: «Юдеменш! Швайн!» Офицер тыкал пальцем с серебряным перстнем Евсея в грудь, ругая, что тот посмел выйти на улицу без шестиконечной звезды; потом нахлестал по щекам. Офицер годился дедушке Евсею в сыновья, но Евсей стоял перед ним, вытянув руки по швам, поникший от унижения; избитое лицо наливалось кровью. Кое-кто из прохожих хихикал. Офицер выкрикнул:

— Юдеменш — коммунист? — И потянулся к черной лакированной кобуре. Кто-то из хихикающих ответил:

— Не коммунист, а Запорожец за Дунаем он.— И снова хохот.

«Запорожец» и «за Дунаем» — непонятные офицеру слова. И тогда один из прохожих — разбитной рыжий малый — изобразил, как поет, пританцовывая, на сцене артист. Разбитной малый дергал себя за рыжие патлы, и офицер решил, что богатырь еврейской национальности, стоявший навытяжку перед ним, не коммунист, а клоун.

По утрам на стене вокзала — новые приказы. Белая бумага — видно издали. Сверху и снизу — черные орлы, в когтях у каждого — свастика. За хранение оружия — расстрел. Коммунисты, которые не явятся в комендатуру для регистрации, будут расстреляны. У нас во дворе обсуждалось — пойдет ли регистрироваться наш сосед партиец Гончаров? Пошел. Люди рассказывали: в комендатуре коммунистам предлагали подписать отречение от своей партийности и согласие сотрудничать с германским командованием. Тех, кто отказывался подписать, тут же заталкивали прикладами в крытый брезентом «опель-блиц», везли за город и расстреливали в противотанковом рву. Гончаров после посещения германской комендатуры преспокойно возвратился домой и в дальнейшем три раза в неделю ходил в комендатуру отмечаться.

Но многие мариупольские члены партии не пошли в комендатуру, они сделали вид, что приказы германского командования с черными орлами-свастиками их не касаются. На таких немцы устраивали облавы, выслеживали, хватали, везли в гестапо. А оттуда путь был один — за город к противотанковому рву.

Вывесили новый приказ: лица еврейской национальности обязаны подготовиться к переселению на новые территории. Где эти территории, далеко или близко, в приказе не говорилось. По Мариуполю поползли слухи, что новые территории расположены в Палестине, где немцы открывают новое еврейское государство и туда свозят всех евреев. В это верили. Люди добывали всевозможный ручной транспорт — тележки, повозки, нагружали их вещами; кто побогаче покупал лошадей и телеги: ведь путь предстоял неблизкий. Евреев собрали на окраине Мариуполя в огромном по довоенным масштабам нашего города пятиэтажном из красного кирпича здании. Оттуда еврейские семьи продолжили путь дальше по степной дороге. Люди набрались терпения и сил для трудного далекого пути в Палестину.

Ушли вместе со всеми Евсей Хавкин и тетя Бася. Евсей попросил у моего дедушки двухколесную тележку с тонкими стальными спицами и резиновыми шинами, дедушка ее очень любил, осенью привозил на ней на всю зиму запас картошки. Дедушке было жалко отдавать тележку — да и камень за пазухой против Хавкиных он все еще держал,— он вздохнул:

— Да что ты, Евсей, на полпути к Палестине тележка развалится. На наших колдобинах.

Евсей Хавкин ему не ответил, взвалил на свою широченную биндюжницкую спину огромный чувал со скарбом, тяжело пошел со двора, а следом поплелась с ручной машинкой «Зингер» тетя Бася.

Бабушка рассердилась, наверно, за всю тридцатилетнюю семейную жизнь с дедушкой она впервые так рассердилась. Она схватила тележку и, догнав Евсея Хавкина, сзади несильно толкнула его тележкой под коленки. От неожиданности, Евсей Хавкин слегка изогнулся назад, и чувал со скарбом плюхнулся на тележку. Бабушка не удержала ручку, и дышло стукнуло Евсея по затылку. Евсей обернулся и с улыбкой, полной благодарности, помахал моему дедушке рукой. До сих пор помню и слышу, как мягко и радостно покатили по земляному тротуару колеса любимой дедушкиной тележки.

Хотя сентябрь еще не кончился, погода стояла, как глубокой осенью. Как в ноябре. Моросил дождь. С полудня стали доноситься выстрелы, пулеметные очереди, и соседи стали говорить, что это немцы отступают, а наши жмут и что, быть может, скоро войне конец. Но мало кто в это верил, как и мало кто обращал на эту далекую стрельбу внимание. Стрельбой к этому времени все были сыты: ведь совсем недавно через Мариуполь прокатился фронт.

После полуночи, когда Слободка спала, в окошко к нам постучали тихо, осторожно. Чуткий дедушка встрепенулся и кинулся к окну. Улица была запружена немецкими машинами, и своими высокими брезентами над кузовами они заслоняли ночной свет неба. Разглядеть под окошком было трудно. Сплющив нос о холодное запотевающее от дыхания стекло, дедушка все же разглядел на улице Евсея Хавкина. Его впустили в дом. Бабушка встретила его с керосиновой лампой, ламповое стекло заплыло с вечера копотью, фитиль едва проглядывал. Забрызганный мокрой грязью, весь какой-то непривычно притихший Евсей Хавкин мялся у порога, не решаясь войти в тепло и уют.

— Да входи же ты, Лору простудишь,— цыкнул на него дедушка.

Евсей Хавкин покорно вошел. Мама прошептала:

— Кровь...

— Нет,— покачал головой Евсей Хавкин,— нету крови, я в луже хорошенько умывался.

Шея, уши, виски у Евсея Хавкина были измазаны кровью. Глаза наши привыкли к слабому свету керосиновой лампы, и мы смогли разглядеть, что одет он по-клоунски: короткие ниже колен камлотовые в полосочку штаны были явно малы для его могучего размера, края ширинки не сходились, на животе их стягивал дряной ремешок, пиджачок был кургуз, короткорукав. И вся эта чужая одежда была промокшей. А где же его одежда? Почему он в чужое переоделся? Мы ни о чем его не спрашивали,

но мучило чувство, что произошло что-то страшное, смертельно-ужасное. У него задрожали губы, задергался подбородок, чего раньше с ним не было, и он сказал:

— Всех... Басю... Всех... меня убили... Отчего я живой? Кто мне сегодня скажет? Кто мне завтра скажет?

Из его рассказа, которому трудно было верить, но вид Евсея подтверждал каждое слово, следовало, что немцы возле противотанкового рва приказали всем раздеться, кто задавал вопросы, тех избивали, и люди, которые боялись прикладов, покорно раздевались догола — женщины, мужчины, старики, дети. Слышались крики, плач, а дождь смывал слезы. Голых мокрых людей прикладами сгоняли в группы человек по пятнадцать, гнали к противотанковому рву, там и расстреливали. Тела падали вниз, и Евсей упал, а очнулся ночью от пронизывающего холода, ему показалось, что он плывет в ледяном океане, тряс озноб. Только тогда он понял, что живой, только голый, и он вспомнил то, что произошло несколько часов назад; все вокруг лежали голые, была ночь, где-то далеко лаяли собаки. Евсей Хавкин искал Басю, чтобы поцеловать и закрыть ей глаза. А может, ей повезло, как ему, и она живая, только пока не приходит в сознание... Или пуля, ранившая ее, мешает очнуться. Он искал ее долго, позабыв, что такое холод. Но тела лежали штабелями, мертвые во время расстрела заваливали мертвых, и мертвый, как показалось в ту ночь Евсею, был тяжелее живого. В конце концов он потерял то место во рву, куда упал, а ведь Бася стояла рядом с ним, и теперь ее не найти. Он выбрался из рва и пополз в грязи и лужах. Кто-то шел вдоль противотанкового рва, светил вниз фонариком, несколько раз выстрелил в ров из винтовки: добивал тех, кто еще шевелился... Полицаев у немцев было много, они помогали им заставлять людей раздеваться догола, вместе с немцами сгоняли прикладами к краю рва и вместе с немцами расстреливали. А сейчас, когда немцы уехали спать в тепло, они сторожили мертвых. Евсей заполз в тень акации и притаился, понимая, что рано или поздно полицай подойдет к нему и увидит. Но, не доходя полсотни шагов до Евсея, полицай посветил фонариком вниз и спрыгнул в ров. Евсей стремительно, пригнувшись, кинулся к тому месту и притаился на краю рва. Он видел, как полицай переворачивает трупы, поднимает руки, светит в лица... И в темноте Евсею было непонятно, зачем тот это делает. А когда полицай стал выбираться наверх, цепляясь за осклизлые края и чахлую мокрую траву, Евсей Хавкин оглушил его кулачищем по лбу, вторым ударом кулака расквасил нос. Но не успела кровь из носа коснуться рта, как Евсей задушил его и столкнул в ров. Затем спустился следом, вытряхнул его из штанов и пиджачка и кое-как натянул их на себя, в первый раз в жизни пожалев, что мама родила его биндюжником-богатырем.

Постелили Евсею Хавкину в летней кухоньке на полу. Бабушка нагрела на примусе ведро воды, рядом поставила кастрюлю холодной, корыто, повесила на спинку стула полотенце. А под утро на цыпочках вошла. Она могла бы идти нормально, даже топать, как слон,— Евсей Хавкин спал крепким до бесчувствия сном. Бабушка забрала его штаны, рубаху, пиджачок, чтобы выстирать, пока он спит. Проснулся он поздно, и пока выстиранное сушилось над печкой, его переодели в дедушкин пиджак, разорванный на спине и заштопанный бабушкой, в дедушкины ситцевые в розочку домашние штаны. Бабушка вышла и возвратилась с глубокой тарелкой.

— Нашла в карманах, когда стирала,— сказала она.

На тарелке лежала горка золотых колечек, обручальных и с камешками, цепочки с кулонами и медальонами, браслеты с дамскими часиками, золотые челюсти и зубы — сокровище!

Евсей Хавкин глянул безразлично, а мой дедушка усмехнулся:

— Сгодится Лоре в приданое.

Утром на стене вокзала появился новый приказ германского командова-

ния. За укрывательство евреев — расстрел; те, кто не сообщит об известном им местонахождении евреев, будут расстреляны... Мы возвращались с дедушкой с толкучки, где он удачно выменял бабушкины почти новые резиновые боты на четыре стакана фасоли. Дедушка прочел приказ и сказал мне:

— У кого язык за зубами, у того голова на плечах. Все понял, Женька? Евсею про приказ знать необязательно.

Я кивнул. Как тут не понять.

Евсей Хавкин прожил у нас две недели и четыре дня. С утра до вечера отсиживался в угловой спаленке бабушки и дедушки под ихними иконами. К окошку вплотную подступали кусты сирени, дикие, их никогда не подстригали, и в спаленке даже в солнечный день был полумрак. Перед образами в лампадке, в древесном масле денно и нощно светил фитилек. Дом у нас был небольшой, саманный, обложенный снаружи в один ряд кирпичом, об удобствах не могло быть и речи, купались по очереди в корыте, нагрев в ведрах воду, а в туалет в любое время суток отправлялись в дальний угол двора в дощатый скворечник. А Евсей Хавкин ходить через двор не должен был, так как его могли увидеть соседи. Поэтому он испытывал мучительные неудобства, целыми днями терпел. Мой дедушка говорил ему:

— Евсей, я ставлю тебе ведро у двери, пользуй свою естественную надобность смело, я вынесу в уборную.

Но Евсей Хавкин был человеком стеснительным, дожидался ночи, чтобый тайком пробраться в угол двора в дощатый скворечник. Ночи он любил пасмурные, дождливые.

Спал он в летней кухоньке на полу, и даже среди ночи не вставал в свой богатырский рост, чтобы соседи не заприметили его в оконце. По ночам уже прихватывали заморозки, а летняя кухонька у нас не отапливалась; бабушка укрывала Евсея полосатым рядном, а поверх набрасывала извозчичий тулуп. Евсей Хавкин благодарил, говоря, что ему тепло, даже немножко жарко. На рассвете он перебирался в спаленку под дедушкины иконы со слабым светом лампадки и там высиживал долгие часы до сумерек. Дедушка больше не приставал к нему с разговорами о распятии Христа, говорил мне: «Поиграй с Евсеем в шашки». Я входил, молча расставлял шашки, и мы играли. Но Евсею больше нравилось играть в подкидного, и даже один раз, выиграв особенно ловко у меня, он рассмеялся... Евсей Хавкин расспрашивал меня о том, что делается на улице и в городе, и я выкладывал все новости. Кого расстреляли, кого повесили, а кто сам повесился от такой жизни. Комендантский час так и не отменили, в госпиталях полно немцев с фронта, мрут они там здорово, в городском саду немцы устроили кладбище для своих — аккуратное такое кладбище рядом с танцплощадкой, ровные, как по ниточке, ряды одинаковых чугунных крестов, а посреди каждого креста беленький квадратик, в который вписаны чин, фамилия, имя, год рождения... И еще немцы посадили посреди сквера дубок, который должен был вырасти в символ надежности нового порядка на мариупольской земле. Торжественно все было. А дубок ночью вырвали с корнем и кинули на крыльцо городской управы... Я уже ходил в школу. Во второй класс. Школа называлась Первой мариупольской гимназией. Первой и последней, так как второй в городе не было. Преподавали на украинском языке. Учителя подобрались дореволюционные, из гимназий. И замашки у них сохранились гимназические, дореволюционные: чуть что били линейкой по пальцам — больно! Вместо урока физкультуры у нас ввели бойскаутские занятия, мы маршировали, маршировали, и кто, вы думаете, нами командовал? Асенизатор Тикоцкий, староста баптистской общины. Оказывается, он до революции был главным мариупольским бойскаутом и теперь окунулся в родную стихию. Я рассказывал Евсею Хавкину, что нам выдали тоненькие учебники в мягких бумажных обложках, тоже на украинском и об истории Украины. Учебники были отпечатаны в Германии: на последней странице внизу я разглядел меленькие слова по-немецки.

— Надо же, как они готовились

к войне, что даже школьные учебники заранее напечатали,— не переставал удивляться Евсей Хавкин.— Надо же!

В Мариуполе издавалась немецкая газета на русском языке «Эхо Приазовья», я доставал Евсею Хавкину почитать.

— А что про евреев в городе говорят? — спросил Евсей Хавкин, не найдя в газете того, что его интересовало.

— А ничего не говорят,— ответил я.— Всех порасстреляли, а квартиры еврейские соседи поразграбили и которые получше заняли и сами живут.— И тут, забыв предостережение дедушки, я сказал то, что говорить не следовало.— А за укрывательство еврея — расстрел. Вот и все.

Я почему-то считал, что Евсей Хавкин у нас просто живет. А укрывательство — это когда прячут. В погребе или сарае. Он же у нас открыто живет, только говорить об этом никому не надо...

— Вот и все,— сказал он, выслушав меня.

Среди ночи он тихонько оделся и пришел к нам прощаться.

— Я ухожу,— сказал он.— У меня есть куда уйти.— Это он, конечно, врал.

Дедушка рассердился на то, что его средь ночи разбудили.

— А ну не мешай людям спать. Не спится — считай мух на потолке.

— Какие теперь мухи,— махнул рукой Евсей Хавкин.

Дедушка спать больше не стал, оделся, снял с петель дверь кухни, перетащил в большую комнату, которая у нас называлась залом, и там врезал в кухонную дверь внутренний замок, предварительно вынув его из двери спальни.

— Между прочим, я могу вылезти и в окно,— сказал Евсей Хавкин.

— Вылези, вылези... Наплюй всем нам в душу — мне, Фроське, Марии, Женьке...— дедушка принялся перечислять свое семейство. Евсей Хавкин остановил его жестом:

— Спи спокойно. Не вылезу.

Дедушка удачно выменял золотую челюсть, выдав ее за свою, на пуд кукурузной муки тонкого помола. Мы возвращались с базара домой. В Собачьем переулке возле кузницы кричала женщина. Она бежала за унтер-офицером, тот нес на руках мальчонку. Солдат подставил женщине ногу, она плюхнулась в грязь. Мальчонка на руках у унтера визжал, кричал «мамочка» и расцарапал унтеру нос. Женщина, забрызганная грязью, поднялась, но солдат засмеялся и снова сбил ее с ног. Унтер швырнул мальчонку на заднее сиденье машины, и мальчонка, ударившись головой о затылок шофера, завыл от боли.

Мать билась в грязи. Солдат с хохотом не давал ей подняться. Толкнув ее ногой в последний раз, он вскочил в машину и укатил, увозя мальчонку.

— Отец у Степки еврей,— прошептала нам с дедушкой старушка,— а мать русская.

Дядя Леня, отец Лоры, тоже еврей, а тетя Фрося русская. Значит, и ее, мою маленькую сестричку, могли вот так у нас отобрать?

— Не заберут,— успокоил меня дедушка, когда я спросил его об этом.

Дедушка что-то задумал... Дома у нас к чему-то готовились. Куда-то ушла бабушка, куда-то ушла моя мама. Только Евсей Хавкин сидел в спаленке, безучастный ко всему происходящему. Его не посвящали: вдруг обидится и уйдет. А уходить ему было нельзя: он был известным в городе человеком, Запорожцем за Дунаем, и непременно нашелся бы кто-нибудь, кто указал бы на него немцам.

Мой дедушка, благочестивый христианин, задумал Лору крестить в православную веру. Был уверен, что крещеную девочку немцы не тронут.

Пришел священник. Лица его не помню, но, конечно же, он был с бородой; на старенькой его рясе я заприметил внизу приметанную мелкими стежками латку и решил, что его хорошенько *поскубли* слободские собаки. Пока происходил обряд крещения — окунали орущую Лору в корыто, ходили вокруг кум и кума, бабушкины родичи,— я держался за пуговицу. Батюшка пробыл у нас долго, ел фасолевый суп с кукурузным пирогом, который почему-то у нас называли *малаем*, пил чай, и все это время мои пальцы до посинения

сжимали пуговицу — так заведено было у нас, слободских пацанов.

Расплатились со священником за крещение Лоры тонким золотым колечком из сокровищ, найденных бабушкой в карманах задушенного Евсеем полицая.

Во время крещения о Евсее все забыли. Он сидел в спаленке под дедушкиными иконами, а как только священник ушел, вышел и грустно произнес:

— Крести не крести, все одно.

— Как так — все одно? — возмутился мой дедушка, пребывавший в возвышенно-торжественном духе от происшедшего христианского обряда.— Даже царь российский император Николашка после обряда крещения признавал еврея христианином.

После пережитых в противотанковом рву ужасов у Евсей Хавкина стал дергаться подбородок. Евсей унял его дрожь и спросил:

— Ты, Алексей, знал Яшу Гольдмана? На Старом базаре будочку держал возле Рыбного входа?

Как можно было не знать Яшу Гольдмана! Он распевал в своей зеленой сапожной будочке веселые песни, ударяя в ритм мелодии молотком по каблукам и подошвам. Евсей Хавкин звал его до войны в свой оперный коллектив петь не хуже других...

— Когда нас там... убивали... Яша упал перед офицером на колени, такой красивый офицер был, щеки розовые, как у барышни; Яша взмолился: «Я крещеный в православие, господин офицер, крещеный я...» Офицер, видать, по-русски понимал, кивнул и ткнул Яшу сапогом в лицо, как собаку, и сказал: «Юдэ есть жид». Солдаты и полицаи схватили Яшу за руки-ноги и поволокли к помосту, возле которого все раздевались. Чтобы Яша Гольдман тоже разделся догола.

— Как же так...— произнес дедушка,— как же так... Знаю Яшу... И отец его Моисейка был сапожником. И тоже был выкрест, тот Моисей. Да что же это такое?! — воскликнул дедушка.— Выходит, Гитлер хуже царя Николашки?

— Хужё,— ответил Евсей Хавкин, для него это не вызывало сомнений.— При царе в погром тебе морду твою жидовскую могли набить, перины пуховые потрошили, ну дочку могли изнасиловать на глазах отца или жену на глазах мужа, убивали — да, но редко. А эти...— Евсей Хавкин наконец унял дрожь подбородка,— эти германцы-европейцы всех без разбора под пулю.

И все-таки мой дедушка надеялся... Нет, Евсею он верил. Но при этом рассуждал примерно так: Яша и Моисей — евреи, а у Лорочки мама русская, а он, ее дед, христианин, которого даже в НКВД таскали за христианство... Да еще девочка крещенная в православную веру. Нет, убеждал себя дедушка, Лору немцы не тронут. И все-таки на всякий случай, когда в соседском дворе Гончариха кормила кур, называя их ласковыми словами, мои бабушка и дедушка начинали говорить вроде бы меж собой, но так громко, чтобы соседям было слышно.

— Слава Богу, внученьку окрестили. Слава Богу, внученька теперь православная.

Гончаровы слушали, усмехались, ухмылялись. Гончаров тюкал молотком, приспосабливая принесенную во двор из депо трибуну с гербом Союза Советских Социалистических Республик под собачью будку, Гончариха отдавала сердце любимым несушкам. А потом Гончаров подошел к забору, оперся на верхнюю доску, и бабушка с дедушкой увидели на его черноволосой груди серебряный новенький крестик на шнурочке.

— Что ж это ты, сосед, проповедовал в нашем депо: «В Бога веровал, верую и буду веровать»? А? Значит, врал коллективу...

— Не врал, верую! — отрезал дедушка, не понял, куда клонит Гончаров.

— Веруешь... А сам жидов прячешь,— выложил Гончаров.

— Чего, чего-о? — удивленно вскинул брови мой дедушка. На другую реакцию на услышанное его не хватило...

— То. И даже горшки за своим жидом носишь. Вдумайся: ты, христианин, носишь ихние горшки. Это же самое худшее предательство нашей веры. И Господь-Бог тебе этого не простит,—

укоризненно покачал головой Гончаров и поправил на своей черноволосой груди серебряный крестик.

Дедушка был в растерянности. Бабушка растерялась меньше, так как говорят, что женщины более находчивы. Бабка жалко улыбнулась и пожала плечами.

— О каких ты жидах, сосед? Нету их, нету! Ты что — с глузду съехал?

— Это мы-то — с глузду?! — оскорбилась на бабушку Гончариха.— Мы в своем глузде, мы приказы немецкого командования сполняем. Смотри, сосед, новая власть не потерпит такого нарушения. Смотри, не успеешь сухарей насушить, как придут за тобой. Цацкаться не станут, пулю в лоб — и улыбайся!

Точно так, с такой же ухмылочкой говорила нам Гончариха перед тем, как моего дедушку вызвали в НКВД. Как и тогда, Гончариха сейчас была уверена, что в наш двор скоро нагрянут немцы, уволокут Евсея Хавкина, а моего дедушку расстреляют на месте за укрывательство еврея. И если тогда, раньше, у нас были сомнения, что в НКВД на дедушку написал Гончаров, то теперь сомнений не было, что Гончаров уже написал на дедушку в гестапо.

— Ей-богу, соседи, почудилось вам. А насчет горшков — так это у меня расстройство... от плохого питания,— говорил дедушка.

Евсей Хавкин все слышал. Он притаился в спаленке у приоткрытого окошка и слушал. Едва началось смеркаться, он принялся благодарить нас за гостеприимство, столько недель мы его прятали. Дедушка, бабушка, моя мама и особенно тетя Фрося уговаривали его не уходить. Но уговаривали не сильно, как-то вяло, скованно... Понимали, что оставаться у нас Евсею теперь опасно. Ему дали лепешек кукурузных, обмылок стирального мыла, пригоршню слипшихся довоенных подушечек с яблочным повидлом. Дедушка извлек из комода свои голубые зимние трикотажные кальсоны. Свои любимые кальсоны. Евсей все взял, еще раз поблагодарил, расцеловал Фросю и Лорочку, низко поклонился нам — и ушел. Неизвестно куда. В сырую пасмурную ночь. Самому ему было неизвестно, куда он уходит.

Только задули каганец (керосин для лампы кончился) и улеглись спать, в ворота заколотили прикладами. Пришли полицаи, ругались матом.

— Отворяй ворота, таки-сяки. Предъявляй запорожца палестинского.

— Сичас, сию минутку, дорогие хлопцы-соколики,— ласково щебетала под воротами бабушка.— Ключ кудысь задевала, старая такая я дура.— Хотя ворота у нас были без замка, запирались на щеколду.— Кажись, нашелся ключ. Да чего ж ты, старый дурак-дурень, не тот ключ мне суешь?! — Бабушка ругала дедушку, а сама закутывала Лору в ватное одеяло.

Возле бабушки металась тетя Фрося, шептала:

— Ребенок, мама, простудится, что вы делаете? Не пущу.

Дедушка ей подпевал — тоже шепотом:

— Чего уносить, крещеная ведь внучка. Справка у меня церковная при себе.— Но шептал без твердой уверенности.

Мудрость бабушки проявилась в ее решительности. Она сунула мне ватный сверток с Лорой.

— Беги в горсад. Сиди, пока не придем. Хоть до потери сознания сиди.

Я перелез через забор. Сверху мама подала мне Лору. И я побежал — через проулки, через дворы. Сторонясь забитых немецкими машинами улиц. Когда я только отбегал от нашего забора, услышал, как во двор ворвались полицаи.

— А ну показывай, где жида ховаешь?

— Чего, чего?

— Я-те почевокаю! Показывай своего жидовского родича!

— Да я его уже сто годов не видел! Забыл, какой он с виду!.. По какому праву меня по морде! Я человек православный, христианский! Да меня за это самое даже в энкэвэде таскали! Да!

Лил дождь, хлюпало под ногами. Горсад у нас на горе. Еще осенью в лестницу угодила бомба, разметала каменные ступени, перегородила дорогу воронкой, в которую дожди налили озеро.

Еле взобрался по дну оврага. Ноги промокли, и от дождя набухающий влагой ватный сверток с Лорой становился все тяжелее. Черные мокрые деревья. Разбитая танцплощадка. Лора плакала. Потом заснула. Потом я заснул. Потом проснулся от ее плача... Страшная ночь, я вздрагивал от каждого шороха. Чудились разбойники. Проснулся я от шагов. Притаился. Дедушкин голос:

— Женька, где ты, чертов сын?!

Мы возвратились домой. У меня поднялся жар. Воспаление легких. Золотые колечки и цепочки, которые бабушка при стирке нашла в карманах полицаевой одежды, спасли мне жизнь: дедушка выменивал для меня стрептоцид и сульфидин, редкостные по тем временам лекарства. А когда я пришел в себя и стал выздоравливать, то узнал, что тетя Фрося и Лора с нами больше не живут. Я не спрашивал, где они. Я уже крепко зарубил себе на носу, что спрашивать ни о чем не следует.

Перед нашей калиткой остановилась мышиного цвета легковушка. На ее дверце была нарисована обезьянка. Почему-то на многих немецких машинах были нарисованы звери — собачьи морды, оленьи головы, бычьи... До сих пор не знаю, что у них это означало.

Из тесноты маленькой машины выбрался аккуратный невысокого росточка немец в черном кителе и черных брюках навыпуск. Ботинки его были до блеска начищены. Грязь у нас на Слободке непролазная. Сыпался мокрый снег, и снежинки тонули в лужах и гибли на черной раскисшей земле. Немец — с кочки на кочку, с камушка на досточку — добрался до нашей калитки. Чтобы сохранить чистоту и лакированный блеск своих ботиночек, он двигался, как балерина.

Дедушка с самого утра околачивался во дворе. Немец говорил по-русски плохо, но мы разобрали, что он ищет двор Гончаровых. И дедушка, злорадствуя, показал, и немец протанцевал туда по грязи в своих чистеньких блестящих ботиночках.

Во дворе Гончаровых под блестящие ботиночки с лаем покатился юркий Шарик. Немец достал из черной лакированной и блестящей, как его ботинки, кобуры пистолет «вальтер» и деловито пристрелил возмутителя спокойствия.

Выскочили перепуганные Гончаровы. Они ожидали худшего. Гончаров принялся объяснять, что он не отметился вчера в комендатуре, потому что заболел, что у него высокая температура... Чтобы немец его понял, он сорвал с сиреневого куста ветку и совал ее под мышку, как термометр...

Немец хмыкнул и зафутболил черный комок убитой собаки на ступеньки крыльца. К ногам Гончарова и Гончарихи. Во всем этом было что-то безжалостное, ужасающее.

— Молчать! — негромко, зло, с угрозой прикрикнул немец, хотя у Гончаровых со страху слова в горле застряли. На ломаном русском языке немец говорил, что маленькая русская девочка есть русская православная гражданка (немец нажимал на слово «русская»), и если Гончаровы будут продолжать писать в комендатуру, их будет ждать такой же капут, как их собаку.

— Слухаюсь! Есть! Слухаюсь! Есть! Слухаюсь! Есть! — вытянувшись истуканом и пожирая немца глазами, повторял Гончаров.

Немец поднял руку. Гончаров замолчал.

Дедушка, бабушка, моя мама и я наблюдали за происходящим во дворе Гончаровых в щели мокрого холодного забора. Как только легковушка с обезьянкой на дверце отъехала от двора, Гончаров и Гончариха перекрестились.

Жестяной, емкостью в двадцать кружек пива дедушкин бидон уже забыл, когда в него наливали золотистую жидкость. Бабушка вынесла его из кладовки, сполоснула и протянула мне:

— Запомни, Женька, адрес: Новоселовка, улица Шевченко, девять. Съезди... Хатенка такая неприметная. В саду. И не удивляйся.

У нас в Мариуполе в оккупацию ходили трамваи. Да, ходили. Даже двойные. В переднем, головном вагоне была протянута посредине веревка, разделяя трамвай на две половины. Я ехал на Но-

воселовку. В передней — для немцев — половине сидел один немец. В задней — для прочих — была трамвайная давка.

Вот и улица имени Шевченко. Саманная хатка. Сырые яблони. Я постучал. Голос тети Фроси:

— Ты, Женька? Входи, не заперто.

Я толкнул дверь. В коридорчике на табуретке стояли ботинки, вычищенные до лакированного блеска; висела черная немецкая шинель с белыми витыми погонами. А в комнате за столом сидел тот самый немец, который застрелил Шарика. Немец ел молочный суп из глиняной миски. Улыбаясь, он жестом пригласил меня разделить с ним компанию. В оккупацию всегда хотелось есть — до умопомрачения хотелось. И я несмело присел на венский стул. Тетя Фрося, красивая и веселая, налила мне полную миску молочного супа. Никогда больше я не ел такого вкусного молочного супа — в нем была домашняя лапша из белой муки! Рядом с миской тетя Фрося положила кусок белого хлеба. Настоящего белого хлеба с корочкой, с пористой мякотью. Я бы мог заглотнуть этот хлеб сразу, но я пересилил себя, отломил немножко, а остальное отложил — маме.

— Ешь все. Нашим я передам с тобой,— сказала тетя Фрося, и немец, улыбаясь, одобрительно кивнул.

Немца звали Арно. Он был не немец, а австриец. У тети Фроси он квартировал. В километре отсюда был молокозавод, и Арно был его директором и одновременно шефмастером-сыроделом. Вся продукция завода — сметана, сыры, сливочное масло — доставалась немцам. Когда я наелся молочного супа и поиграл с Лорой, в дедушкин пивной бидон тетя Фрося налила пахты. Что это такое — пахта? Это водянистая жидкость, которая остается после того, как собьют масло. Тощая жидкость вроде сыворотки золотисто-желтого цвета, редко-редко в ней плавают маленькие — в треть спичечной головки — крошки сливочного масла. До войны пахту везли с молокозавода в колхоз свиньям. В оккупацию пахта была невиданной ценности продуктом сытным и даже вкусным. Когда я уходил, тетя Фрося показала австрийскому немцу кусок масла — громадный кусок граммов в сто. Австрийский немец ее понял, кивнул, и она уронила масло в бидон. Нам, значит,— мне, моей маме, моим бабушке и дедушке. Так благодаря тете Фросе и ее квартиранту Арно мы не опухли с голодухи. Раз в неделю нам перепадал бидон пахты, а иногда — правда, очень редко — сыр или масло.

Уже став взрослым, я узнал, что саманную хатку на другом конце города купил внезапно разбогатевший мой дедушка для тети Фроси и Лорочки, чтобы подальше упрятать их от глаз Гончаровых. Ну, а говорить об австрийском немце Арно мне совсем не хочется. И не хотелось мне туда ходить. Да только ноги меня туда сами несли, голодного, отощавшего. Видеть этого Арно, гладкого и сытого, не мог. И тетю Фросю, тоже сытую, красивую и довольную жизнью... Но приходилось идти: пахта кормила и маму, и дедушку с бабушкой. Возненавидели мы с дедушкой этого Арно за подачки, и ненависть усиливалась после того, как выпивался последний стакан пахты. Арно ненавидели, а себя презирали за то, что пользовались его подачками. А вместе с Арно ненавидели всех немцев. За оккупацию. За Евсея Хавкина и тетю Басю. Пришел я как-то к тете Фросе на Новоселов за пахтой, а Лора и говорит этому Арно «папа»... Ну какой он тебе, сестричка, папа? Твой папа — дядя Леня Хавкин, и он на фронте. А не этот сытый боров с белым, как молоко, лицом и румянцем на щеках. Когда Лора сказала «папа», Арно и тетя Фрося были в комнате, но они или не услышали или привыкли к тому, что Лора называла его отцом.

А потом было похлеще. В другой раз я пришел к ним с порожним пивным бидоном. За пахтой.

Толкнул дверь и вошел.

Они дверь запереть забыли. А были они в постели. Так неожиданно я их застал. Я уже кое-что знал об отношениях мужчины и женщины, и знал немало, и когда разглядел их в полумраке хатенки, то уже вышел на средину. Вышел на средину и застыл, глаза вытаращил — смотрю. Тетя Фрося испугалась, что я ее увидел с ним. Арно, весь

красный, с капельками пота на лбу, тяжело дышал. Он повернул ко мне свою гладко-сытую морду, увидел меня перед кроватью — разъярился, рявкнул:

— Вег, русский свинья!

Он, Арно, обозвал меня русской свиньей. Что ж, до войны пахту хлебали свиньи. Теперь я эту пахту-подачку жру.

После войны я узнал, что похожее случилось с моим одноклассником Павликом Черниковым. Хотя в жизни похожее случается редко да и то, если говорить о похожести, весьма относительно. Павлик Черников зашел с улицы к себе в дом, а там немец с его матерью... У Павлика была в руках лопата, которой он вскапывал огород, и он ударил немца по затылку. Вместе с матерью они немца добили, спустили в погреб под верандой, а ночью перетащили в угол двора и там затолкали в выгребную яму под дощатой уборной. Немец не был ихним квартирантом, как Арно у тети Фроси, он забрел в дом Павлика случайно и, увидев, что женщина одна, набросился...

Наверно, Павлик Черников был смелее меня, ожесточеннее... И все же Павлик ударил немца лопатой, заступившись за родную мать. Я же не осмелился ударить Арно легким бидоном из тонкой жести за «русскую свинью»...

Я простоял в комнате довольно долго — может, с минуту. И убрался лишь после того, как Арно потянулся к лежащей рядом с ним кобуре пистолета и как вскрикнула тетя Фрося.

Я не кинулся удирать от них, просто медленно, тяжело вышел.

Следом во двор выскочила тетя Фрося. Плакала и уверяла, что Арно ее снасильничал. Умоляла никому не рассказывать про то, что я видел... (Никогда никому я об этом не рассказал, хотя, признаюсь, бывали у меня порывы рассказать...) Теперь же мне все больше кажется, что тетя Фрося так спасала жизнь маленькой Лоры, своей дочки и моей двоюродной сестры. И еще. Если бы Арно не любил тетю Фросю и не был с нею, разве бы он поехал к Гончаровым, чтобы напугать их? Ведь тогда у Гончаровых он рисковал. А вдруг бы им вздумалось по рожденной еще в довоенное время привычке написать — на этот раз в гестапо,— что австрийского происхождения немец заступается за девочку-полуеврейку? За такое гестапо не миловало даже своих офицеров. А я потом часто вспоминал застреленную гончаровскую дворнягу и уж совсем не знал, что думать.

Дни и недели в тот год слиплись для нас в какой-то рыхлый расплывчатый ком времени, мы уже ничего не ждали от жизни, никаких интересов — только выжить. Днем и ночью, утром и вечером немцы постоянно кого-то искали — партизан, незарегистрировавшихся коммунистов, евреев, тех, кто им помогал, тех, кто знал, где они... Улицы были заставлены немецкими машинами, наши самолеты прилетали каждый день, а то и каждый час — и бомбили, бомбили, даже по ночам, и город огрызался на бомбежки остервенелым гавканьем зениток — редко удавалась спокойная ночь. И даже спокойные ночи, как правило дождливые, неожиданно оказывались неспокойными. Однажды под утро чутко спавший дедушка вскочил: кто-то осторожно открывал форточку. Квартирный вор? Дедушка, босой, на цыпочках подкрался к окну. Открывали форточку веткой — осторожно так открывали. Дедушка ждал, что будет дальше.

В форточку просунулась рука с крупной пурпурной розой. Дедушка изловчился и стиснул запястье руки своими железными пальцами котельщика.

И роза упала на подоконник.

Дедушка не отпускает руку. Но забравшаяся в форточку рука оказалась сильной и так рванула, что дедушка ударился об оконную раму. Дедушка узнал Евсея Хавкина.

— Ты? А мы думали...— вырвалось у дедушки.

— Думали, что меня уже давно нет в живых?

Войдя в дом, Евсей Хавкин сказал проснувшимся — бабушке и моей маме:

— Сегодня Восьмое марта. Вот я и пришел поздравить своих женщин. Принес им розу...

А сам ищет глазами Фросю и Лору. Где они? Неужели их...

— Значит, если бы я не проснулся, ты бы положил розу на подоконник и ушел? — спросил дедушка.

Евсей Хавкин не ответил. Он боялся спросить о Лоре и Фросе. Да что же это такое? Он, старый, жив, а их нету... Он понимал: если бы Лорочку забрали и повезли к противотанковому рву, то Фрося бы дочку не оставила, прижимала бы к себе до самой последней секунды и умерла бы под пулями вместе с ней.

— Я им хатенку подобрал. На Новоселовке,— успокоил дедушка Евсея Хавкина.— Подальше от гончаровского сглазу.

Только об австрийском немце Арно и о том, что он квартирует у тети Фроси, Евсею Хавкину ничего не сказали.

Бабушка налила в графин воды и хотела поставить розу. Но роза была искусственная, из материи, пропитанной клеем... Евсей Хавкин подобрал ее где-то на кладбище. Ведь в оккупацию люди тоже умирали своей смертью. И умирали чаще, нежели до войны. Да только хоронили в оккупацию с цветами, по-человечески совсем редко.

Моя мама начала стелить Евсею в комнате на полу. Он остановил ее. Он не собирается у нас оставаться. Дедушку он отвел в сторону и шепотом рассказал, что все эти месяцы его прятали в совхозе имени Карла Либкнехта и Розы Люксембург. В двадцатые и начале тридцатых годов совхоз именовался «Презрения к убийцам Карла Либкнехта и Розы Люксембург». Но с годами об убийцах люди позабыли, а память об убитых продолжала жить, и совхоз стал называться имени Карла Либкнехта и Розы Люксембург. Совхоз был чисто немецкий, в нем жили и работали только немцы, русские немцы — так у нас в Мариуполе называли людей немецкой национальности, родившихся и выросших на русской земле. Евсея Хавкина в этом пригородном совхозе почитали как солиста из оперы «Запорожец за Дунаем» и прятали все те долгие месяцы, прошедшие с той ночи, как он ушел от нас... Да что же это такое? И как это понять и постичь? Партиец Гончаров писал доносы на Евсея Хавкина в гестапо, а спасали и прятали Евсея Хавкина немцы. Пусть русские немцы, но немцы по обычаям, по крови, наконец. Не бывает так, чтобы все поголовно были добрыми, как не бывает, что все поголовно были злыми. Всегда находится кто-то такой, кто доносит. Кто-то донес на Евсея Хавкина. Из этих русских немцев. И кто-то Евсея Хавкина вовремя предупредил об опасности. Тоже из этих русских немцев. И кончились для него безопасные дни. Евсей Хавкин ушел из совхоза имени «Презрения к убийцам Карла Либкнехта и Розы Люксембург». Ушел, чтобы не подвергать опасности тех, кто прятал его долгие восемь месяцев... Дедушка уговаривал Евсея остаться у нас, говорил: «Оставайся, Евсей, я тебя хорошенько сховаю». И верил, что спрячет Евсея надежно. После тогдашнего ухода Евсея он все ломал голову, как же Гончаровы смогли узнать, что он прячет Хавкина. О, теперь он прежних ошибок не повторит!.. Кроме того, прошел большой срок с тех пор, как Евсей Хавкин ушел от нас в ту дождливую ночь, и вряд ли кому на нашей улице и даже Гончаровым теперь придет в голову, что Евсей Хавкин выжил и что он у нас прячется вновь... Скоро потеплеет, настанет лето, можно будет в погребе отсидеться до прихода наших. Как ни скрывали немцы, но мы уже знали — был разгром под Сталинградом, немцы отступают или, как они говорили, сокращают фронт... Евсей Хавкин слушал дедушкины доводы, и ему было приятно, что дедушка уговаривает его остаться. Но Евсей Хавкин твердо знал: того, у кого он находится, он подвергает... Он видел, что стал нам дорог, как родной. И боялся принести несчастье в наш дом. Пробыл он у нас часа полтора и стал собираться в свою неизвестную дорогу. Мы его накормили как могли, налили в литровую бутылку пахты, дали с собой немного сахарину, кусок кукурузного пирога-малая с сушеными яблоками. Несмотря на оккупацию, яблони в нашем саду плодоносили, и бабушка запасла на зиму пуд сушеных яблок.

А утром я нашел узелок с кукурузным пирогом-малаем, а в узелке сахарин, на

подоконнике; рядом стояла бутылка с пахтой. Выйдя от нас, Евсей Хавкин тихонько просунул все это съестное богатство в форточку — вернул в наш дом. На этот раз чутко спавший дедушка не проснулся.

Евсею Хавкину больше некуда было идти. И не к кому. Свое решение он выносил давно, а к нам заходил, чтобы попрощаться, хотя заходить к нам в дом не собирался — только розу хотел положить на подоконник. Надеялся, что мы поймем, что это он заходил: ведь до войны без букета роз он к нам не являлся. И вот теперь, после долгих месяцев блуждания по оккупированной земле, круг его жизни замкнулся. Совхоз имени Карла Либкнехта и Розы Люксембург, населенный давними выходцами из Германии, был последним его пристанищем. Евсей Хавкин хранил все эти месяцы ключ от служебной двери Дворца коксохимиков и под утро пробрался внутрь. Он решил повеситься в костюме Запорожца за Дунаем, в ярком праздничном костюме, в белой вышитой свитке и малиновых шелковых широченных запорожских шароварах. Но весь реквизит, как он обнаружил, был разграблен. Ему посчастливилось отыскать в грязи и пыли свои сценические усы и чуб, они никому не были нужны и валялись на полу. Он расчесал усы. И чуб расчесал, запорожский чуб-оселедец, свисающий на лоб. Приклеил усы и чуб и повесился. Утром Гончариха заглянула в наш двор и вкрадчиво сообщила, что наш жидовский родич повесился в клубе. Мы побежали во Дворец коксохимиков. В зрительном зале, в котором не было больше кресел, стояли люди — те из мариупольских любителей оперного искусства, которые не успели эвакуироваться, и просто случайные прохожие. Стояли молча. Они не знали, как поступить и можно ли по смертельно-беспощадным законам оккупации вынуть еврея из петли. Евсей Хавкин висел прямо на сцене. В украинской вышитой сорочке с оторванным рукавом, с запорожскими усами и чубом-оселедцем — он висел на фоне сохранившейся, местами ободранной, с потеками сырости декорации — голубая река, каменистые днепровские пороги, запорожские курени... Один ус у Евсея отклеился и свисал над раскрытым в жажде последнего глотка воздуха ртом... Мой дедушка долго стоял в оцепенении, а потом вдруг отошел в сторону. Он успел полюбить Евсея, как брата, принял его жизнь и его горе в свою душу и не хотел, чтобы кто-нибудь увидел повлажневшие глаза.

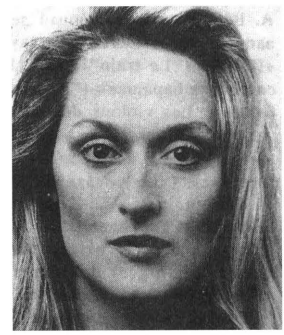
В тишине прощания затопали сапожищи. В зрительный клубный зал вошли солдаты-немцы. Они сорвали с веревки тело Евсея и поволокли по полу за ноги. И люди медленно двинулись следом похоронной процессией. На улице по пути к грузовику пролегла лужа, и немцы, торопясь, протащили тело через грязную взбаламученную воду. Дедушка, забыв о последствиях, ринулся к солдатам. Но о последствиях подумали в ту минуту бабушка и моя мама, с двух сторон его обступили, что-то шептали, повисли на нем — упрашивали, умоляли... И дедушка поостыл.

Немцы, раскачав тело Евсея за руки и за ноги, веселясь, зашвырнули в кузов автомашины. Дедушка шагнул вперед, открыто, даже с некоторым вызовом перекрестился, а потом перекрестил Евсея. Вопреки мнению, что самоубийцы и евреи не заслуживают христианского внимания и креста.

Тетя Фрося с Лорочкой прибежали, когда грузовик уехал: им поздно сказали... До конца того дня, до самой ночи дедушка, тетя Фрося и я бродили по окрестным оврагам, искали, искали — куда-то же немцы дели тело Евсея Хавкина? Мы ходили, все надеялись похоронить человека по-человечески. Уходя из дома, я завернул в газету матерчатую пурпурную розу, с которой пришел к нам ночью Евсей,— я хотел положить розу на его могилу. Но отыскать его не посчастливилось, и, возвращаясь домой, я розу выбросил. А надо было сохранить.

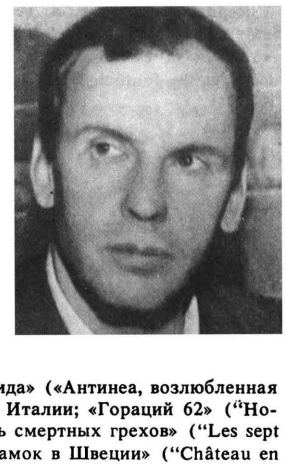
Сентябрь 1987

МЕРИЛ СТРИП, актриса (США)



Настоящее имя — Мэри Луиз. Родилась 22 июня 1949 года в Саммите. Окончила колледж Вассар. С 1969 года играла в театре. В 1975 году окончила Йельскую драматическую школу. С 1977 года — в кино. Ведущая актриса американского кино с конца 70-х годов. *1977*: ТВ ф. «Самый смертельный сезон» ("The Deadliest Season"); ТВ ф. «Секретная служба» ("Secret Service"); «Джулия» ("Julia"), реж. Ф. Циннеман. *1978*: ТВ ф. «Необыкновенные женщины и другие» ("Uncommon Women and Others"); ТВ сериал «Истребление» ("Holocaust"); «Охотник на оленей» ("The Deer Hunter"), реж. М. Чимино. *1979*: «Манхэттен» ("Manhattan"), реж. В. Аллен; «Совращение Джо Тайнена» ("The Seduction of Joe Tynan"), реж. Дж. Шацберг; **«Крамер против Крамера»** ("Kramer vs. Kramer"), реж. Р. Бентон, премия «Оскар». *1981*: **«Женщина французского лейтенанта»** ("The French Lieutenant's Woman"), в Великобритании, реж. К. Рейш. *1982*: «В ночной тиши» ("Still of the Night"), реж. Р. Бентон; «Выбор Софи» ("Sophie's Choice"), реж. А. Пакула, премия «Оскар». *1983*: «Силквуд» ("Silkwood"), реж. М. Николс; ТВ ф. «Элис во дворце» ("Alice at the Palace"). *1984*: «Влюбленные» ("Falling in Love"), реж. У. Гросбард; «Изобилие» ("Plenty"), в Великобритании, реж. Ф. Скипизи. *1985*: «Вне Африки» ("Out of Africa"), реж. С. Поллак; «Ревность» ("Heartburn"), реж. М. Николс. *1987*: «Чертополох» ("Ironweed"), реж. Э. Бабенко. *1988:* «Крик во тьме» ("A Cry in the Dark"), Австралия — Великобритания, реж. Ф. Скипизи, премия за роль на МКФ в Канне-89.

ЖАН-ЛУИ ТРЕНТИНЬЯН, актер (Франция)



Родился 11 декабря 1930 года в Пон-Сен-Л'Эспри. Изучал юриспруденцию. Учился на актерских курсах Ш. Дюллена и Т. Балашовой. С 1951 года — актер в театре, с 1955 года — в кино. Был женат на актрисе С. Одран. С 1960 года его жена — режиссер Надин Трентиньян. Его дочь — актриса Мари Трентиньян. Ж.-Л. Трентиньян — один из ведущих актеров Франции. *1955*: **«Если парни всего мира...»** ("Si tous les gars du monde"), реж. Кристиан-Жак. *1956*: «Закон улиц» ("La loi des rues"); «И бог создал женщину» ("...Et Dieu créa la femme"), реж. Р. Вадим; «Клуб женщин» ("Club de femmes"). *1959*: «Опасные связи 1960» ("Les liaisons dangereuses 1960"), реж. Р. Вадим; «Регаты в Сан-Франциско» ("Les régates de San Francisco"), реж. К. Отан-Лара; «Яростное лето» ("L'estate violenta"), в Италии, реж. В. Дзурлини. *1960*: «Аустерлиц» ("Austerlitz"), реж. А. Ганс; «С бьющимся сердцем» ("Le coeur battant"), реж. Ж. Дониоль-Валькроз; «Тысячное окно» ("La 1000ième fenêtre"). *1961*: «Поединок на острове» ("Le combat dans l'île"), реж. А. Кавалье; «Полный свет на убийцу» ("Pleins feux sur l'assassin"), реж. Ж. Франжю; «Игра в истину» ("Le jeu de la vérité"), реж. Р. Оссейн; «Атлантида» («Антинея, возлюбленная из погребенного города») — "Atlantide" ("Antinea, l'amante della città sepolta"), в Италии; «Гораций 62» ("Horace 62"); новелла «Сладострастие» ("La luxure"), реж. Ж. Деми, в фильме «Семь смертных грехов» ("Les sept péchés capitaux"). *1962*: «Обгон» ("Il sorpasso"), в Италии, ред. Д. Ризи. *1963*: «Замок в Швеции» ("Château en Suède"), реж. Р. Вадим; «Успех» ("Il successo"), в Италии, реж. М. Морасси, Д. Ризи. *1964*: **«Анжелика, маркиза ангелов»** ("Angélique, marquise des anges"); **«Великолепная Анжелика»** (в СССР — **«Анжелика в гневе»**, "Merveilleuse Angélique"); «Потерянные шаги» ("Les pas perdus"); «Удачный случай» ("La bonne occase"), реж. М. Драш; «Мата Хари, агент Н-21» ("Mata Hari, Agent H-21"). *1965*: «Убийцы в спальных вагонах» ("Compartiments tueurs"), реж. Коста-Гаврас; **«Я убиваю, ты убиваешь»** ("Io uccido, tu uccidi"), в Италии; **«17-е небо»** ("Le dix-septième ciel"); к/м «День в Париже» ("Un jour à Paris"); к/м «Хрупкость, тебе имя — женщина» ("Fragilité, ton nom est femme"), реж. Н. Трентиньян. *1966*: **«Мужчина и женщина»** ("Un homme et une femme"), реж. К. Лелуш; «Сафари бриллиантов» ("Safari diamants"), реж. М. Драш; «Трансъевропейский экспресс» ("Trans-Europ-Express"), реж. А. Роб-Грийе; «Горит ли Париж?» ("Paris brûle-t-il?"), реж. Р. Клеман; «Долгий переход» ("La longue marche"), реж. А. Астрюк. *1967*: «Моя любовь, моя любовь» ("Mon amour, mon amour"), реж. Н. Трентиньян; «Человек, которого надо убрать» ("Un homme à abattre"); «Запыхавшись» ("Con cuore in gola"), в Италии, реж. Т. Брасс; «Смерть, снесшая яйцо» ("La morte ha fatto l'uovo"), в Италии. *1968*: «Лани» ("Les biches"), реж. К. Шаброль; «Распутница» ("La matriarca"), в Италии; «Человек, который лжет» ("L'homme qui ment"), реж. А. Роб-Грийе, премия МКФ в Западном Берлине за роль; «Похититель преступлений» ("Le voleur des crimes"), реж. Н. Трентиньян; «Великое молчание» ("Il grande silenzio"), в Италии, реж. С. Корбуччи; «Приходите вечером на ужин» ("Metti una sera a cena"), в Италии; «Дзета» ("Z"), реж. Коста-Гаврас, премия за роль на МКФ в Канне-69. *1969:* «Моя ночь у Мод» ("Ma nuit chez Maud"), реж. Э. Ромер; «Американец»» ("L'américain"); «Дороги в Катманду» ("Les chemins de Katmandou"), реж. А. Кайат; «Так нежно, так буйно» ("Così dolce, così perversa"), в Италии; **«Опиум и дубинка»** ("L'opium et le bâton"), Алжир-Франция. *1970:* «Хулиган» ("Le voyou"),

реж. К. Лелуш; «Конформист» ("Il conformista"), в Италии, реж. Б. Бертолуччи. *1971:* «Человек с пересаженным мозгом ("L'homme au cerveau greffé"), реж. Ж. Дониоль-Валькроз; «Без видимой причины» ("Sans mobile apparent"), реж. Ф. Лабро. *1972:* «Бег зайца по полю» ("La course du lièvre à travers les champs"), реж. Р. Клеман; «Покушение» (в СССР — «Похищение в Париже», "L'attentat"), реж. И. Буассе; «Змей» ("Le serpent"), реж. А. Вернёй; «Насыщенный день» ("Une journée bien remplie"), реж. и соав. сц. Ж. Л. Трентиньян. *1973:* «Знать запрещено» ("Défense de savoir"), реж. Н. Трентиньян; «Человек мертв» ("Un homme est mort"), реж. Ж. Дере; «Поезд» ("Le train"), реж. П. Гранье-Дефер; «Эскапада» ("L'escapade"), в Швейцарии, реж. М. Суттер; «Взбесившийся барашек» ("Le mouton enragé"), реж. М. Девиль. *1974:* «Секрет ("Le secret"), реж. Р. Энрико; «Скрипки бала» ("Les violons du bal"), реж. М. Драш; «Волны наслаждения» ("Glissement progressifs du plaisir"), реж. А. Роб-Грийе. *1975:* «Игра с огнем» ("Le jeu avec le feu"), реж. А. Роб-Грийе; «Агрессия» ("L'agression"); «Полицейская история» ("Flic Story"); «Над Сантьяго идет дождь» ("Il pleut sur Santiago"); «Свадебное путешествие» ("Le voyage de noces"), реж. Н. Трентиньян; «Воскресная женщина» ("La donna della domenica"); в Италии, реж. Л. Коменчини. *1976:* «Компьютер похоронного бюро» ("L'ordinateur des pompes funèbres"); «Пустыня Тартари» ("Il deserto dei Tartari"), Италия-Франция, реж. В. Дзурлини. *1977:* «Путешественники» ("Les passagers"); «Подготовительный период» ("Répérages"), Швейцария-Франция, реж. М. Суттер. *1978:* «Чужие деньги ("L'argent des autres"); «Инструктор по плаванию» ("Le maître-nageur"), реж. Ж. Л. Трентиньян. *1979:* «Меланхоличная малышка» ("Melancoly baby"), Бельгия-Франция; «Терраса» ("La terrazza"), в Италии, реж. Э. Скола. *1980:* «Банкирша» ("La banquière"), реж. Ф. Жиро; «Любовная страсть» ("Passione d'amore"), в Италии, реж. Э. Скола; «Убийца проходит мимо» ("Un assassin qui passe"); «Я вас люблю» ("Je vous aime"), реж. К. Берри. *1981:* «Мужское дело» ("Une affaire d'hommes"), «Мальвиль» ("Malevil"); «Глубокие воды» ("Eaux profondes"), реж. М. Девиль. *1982:* «В самое сердце» ("Colpire al cuore"), в Италии; «Бульвар убийц» ("Boulevard des assassins"); «День Прощения» ("Le grand pardon"), «Новый мир» («Ночь Варенны») — "Il mondo nuovo" ("La nuit de Varennes"), Италия-Франция, реж. Э. Скола. *1983:* «Уголовная полиция» ("La crime"), реж. Ф. Лабро; «Скорей бы воскресенье!» (в СССР — «Веселенькое воскресенье», "Vivement dimanche!"), реж. Ф. Трюффо; «Ничьи женщины ("Femmes de personne"), «Под огнем» ("Under Fire"), в США; «Соизволение» ("Le bon plaisir"), реж. Ф. Жиро. *1984:* «Да здравствует жизнь!» ("Vive la viel"), реж. К. Лелуш; «Будущим летом» ("L'été prochain"), реж. Н. Трентиньян. *1985:* «Уйти — вернуться» ("Partir revenir"), реж. К. Лелуш; «Свидание» ("Rendez-vous"), реж. А. Тешине. *1986:* «Залп по черному буйволу» ("Sortüz egy fekete bivalyért"), ВНР-Франция; «Мужчина и женщина: двадцать лет спустя» ("Un homme et une femme: vingt ans déjà"), реж. К. Лелуш; «Усатый» ("Le moustachu"); «Женщина моей жизни» ("La femme de ma vie"). *1987:* «Призрачная долина» ("La vallée fantôme"), Швейцария-Франция, реж. А. Таннер. *1988:* «Бункер «Отель Палас» ("Bunker Palace Hôtel").

ЧЭНЬ КАЙГЭ, режиссер (КНР)

Родился 12 июля 1952 года в Пекине. В 1966 году вынужден был прервать учебу в школе. Работал на каучуковых плантациях на юге Китая. Вернувшись в Пекин, устроился на кинокопировальную фабрику. В 1978 году поступил в Пекинскую киношколу. С 1980 года — режиссер. *1980:* ТВ фильм «Прощание со вчерашним днем» («Сян цзуотянь гаобиэ»). *1981:* «Брат Эхо» («Иншэн агэ»), сорежиссер. *1982:* «Утлый челн» («Ие сяочжоу»), сорежиссер, «26 девочек» («26 гэ гунян»), сорежиссер. *1984:* «Желтая земля» («Хуан туди»), и соав. сц., пр. Мкф. в Локарно-85; ТВ фильм «Вынужденный старт» («Цянсин цифэй»). *1985:* «Большой военный парад» («Да юэбин»), пр. Мкф. в Монреале-87. *1986:* «Красная земля» («Хон туди»). *1987:* «Король детей («Хайцзы ван»), и соав. сц.

ЯРОСЛАВ СОУКУП, режиссер (ЧССР)

Родился 19 ноября 1946 года в Плзени. С детства занимался кинолюбительством. В 1967 году с третьей попытки поступил в ФАМУ, учился у Э. Клоса, О. Вавры, К. Кахини. Параллельно сотрудничал на ТВ как сценарист. По окончании ФАМУ, с 1972 года работал на киностудии «Баррандов». С 1976 года — режиссер. *1964:* п/м любительский фильм «В обратном направлении» («Opačným směrem»), и ав. сц., оператор. *1976:* новелла «Зимний ветер» в фильме «Сапоги, полные воды» («Zimní vítr» — «Boty plné vody»). *1979:* «Суровая равнина» («Drsná planina»), и ав. сц. *1980:* «Романето» («Romaneto»). *1981:* «Скачки» («Dostih»), и соав. сц. *1982:* «Ветер в кармане» («Vítr v kapse»), и соав. сц. *1983:* «Признак страха» («Záchvěv strachu»). *1984:* «Любовь из пассажа» («Láska z pasáže»), и соав. сц. *1986:* «Кулаки во тьме» («Pěstí ve tmě»), и соав. сц. *1987:* «Дискоистория» («Discopříběh»), и соав. сц. *1988:* «Друг в непогоду» («Kamarád do deště»), и соав. сц.

С. Кудрявцев

Айра Левин

Ребенок Розмари

Глава 5

На следующей неделе, в понедельник утром, когда Розмари, накупив продуктов, кончала их разбирать, раздался звонок в дверь. В глазок Розмари разглядела миссис Кастивет в бело-голубом платке, прикрывавшем накрученные на папильотки седые волосы. Ее торжественный взгляд был устремлен вперед, словно она ждала, что вот-вот щелкнет затвор фотоаппарата и ее снимут на паспорт.

Розмари открыла дверь и сказала:

— Здравствуйте, как поживаете?

— Хорошо,— уныло улыбаясь, отозвалась миссис Кастивет.— Можно зайти на минуточку?

— Да, конечно. Прошу вас.— Розмари отступила к стене и распахнула дверь. Когда миссис Кастивет прошествовала мимо, повеяло едва заметным горьковатым запахом — запахом, который источал серебряный амулет Терри, наполненный каким-то похожим на губку желтовато-коричневым веществом. На миссис Кастивет были короткие брюки в обтяжку — лучше б ей такие не носить: у нее были массивные бедра и заплывшие жиром ноги. Брюки были желтые с зеленым, а блузка синяя; из бокового кармана торчала отвертка. Остановившись между кабинетом и кухней, она обернулась, надела очки на цепочке и улыбнулась Розмари. Той вдруг вспомнился сон, который она видела дня два назад,— что-то о том, как сестра Агнесса кричала на нее за то, что окна пришлось заложить кирпичом. Розмари постаралась стряхнуть с себя эти воспоминания и улыбнулась, готовая внимательно выслушать все, что намеревалась сказать миссис Кастивет.

— Я зашла поблагодарить вас за добрые слова в тот вечер,— объяснила миссис Кастивет.— Было так приятно услышать, что Терри благодарна нам за то, что мы для нее сделали. Вам не понять, каким это стало для нас утешением, ведь в тот страшный миг нас обоих пронзила мысль: а вдруг все же мы не смогли Терри в чем-то помочь, вдруг мы довели ее до этого, хотя, конечно же, из ее записки совершенно ясно, что она действовала по собственному желанию. И все равно было просто счастьем услышать, как кто-то, кому Терри доверилась незадолго до смерти, произносит вслух такие слова.

— Ну что вы, меня не за что благодарить,— возразила Розмари.— Я лишь передала вам то, что говорила мне Терри.

— Многие не захотели бы утруждаться. Просто ушли бы, пожалев силы на то, чтобы выдохнуть немного воздуха и привести в движение голосовые связки. Когда станете старше, вы поймете, что в нашем мире поступки, продиктованные добротой,— большая редкость. И поэтому я вас благодарю, и Роман тоже присоединяется. Роман — мой муженек.

Розмари понимающе кивнула и улыбнулась.

— Не за что. Рада, что хоть чем-то помогла вам.

— Кремация состоялась вчера утром. Все было очень скромно. Она сама так хотела. Теперь надо забыть и жить дальше. Да, это будет нелегко, мы так радовались, когда она поселилась у нас, ведь своих детей у нас нет. А у вас есть дети?

Продолжение. Начало см. в № 11.

— Нет,— ответила Розмари.

Миссис Кастивет заглянула в кухню.

— Ой, как мило сковородки развешаны по стене,— воскликнула она.— Надо же, а стол-то как вы поставили. Очень интересно!

— Я это видела в журнале,— пояснила Розмари.

— У вас все так здорово покрашено.— Миссис Кастивет одобрительно ощупывала косяк двери.— Это все домовладельцы организовали? С малярами вы, вероятно, были необычайно щедры, у нас они работали не так.

— Мы дали всего по пять долларов каждому.

— Что, и все? — Миссис Кастивет обернулась и заглянула в кабинет.— Очаровательно. Телевизионная комната.

— Это только временно. По крайней мере, надеюсь, что так. Здесь будет детская.

— Вы беременны? — поинтересовалась миссис Кастивет.

— Пока нет,— ответила Розмари,— но, надеюсь, как только мы устроимся здесь...

— Вот и чудесно. Вы молоды, здоровы, вы просто обязаны иметь кучу ребятишек.

— Нам бы хотелось троих,— сказала Розмари.— Может быть, посмотрите и другие комнаты?

— С удовольствием. До смерти хочется взглянуть, что у вас получилось из этой квартиры. Раньше я бывала здесь почти каждый день. Мы были близкими подругами с той женщиной, которая жила здесь до вас.

— Я знаю,— сказала Розмари, протискиваясь мимо миссис Кастивет, чтобы показать дорогу.— Терри мне говорила.

— Правда? — удивилась миссис Кастивет, следуя за ней.— Похоже, вы с ней там в прачечной подолгу беседовали.

— Всего один раз.

Гостиная потрясла миссис Кастивет.

— Пресвятая дева! — воскликнула она.— Все так неузнаваемо изменилось. Здесь стало настолько светлее! А этот стул. Ну разве не прелесть?

— Его привезли только в пятницу.

— И сколько вы заплатили за такой стул?

Смутившись, Розмари проговорила:

— Точно не знаю. По-моему, около двухсот долларов.

— Ничего, что я спрашиваю, правда? — миссис Кастивет постучала себя по носу.— Вот почему у меня длинный нос, вечно всюду его сую.

— Нет, нет, я не сержусь,— рассмеялась Розмари.

Миссис Кастивет осмотрела гостиную, спальню и ванную, попутно справляясь, сколько сын миссис Гардиниа запросил за ковер и туалетный столик, где они раздобыли ночники, каков точный возраст Розмари и действительно ли электрическая зубная щетка лучше обычной. Розмари обнаружила, что ей даже приятно разговаривать с этой бесхитростной, открытой старухой, обладавшей громким голосом и задававшей вопросы напрямик. Розмари угостила ее кофе с пирожками.

— А чем занимается ваш благоверный? — поинтересовалась миссис Кастивет, когда, сидя за кухонным столом, лениво читала цены на банках с супами и устрицами. Складывая салфетки, Розмари объяснила.

— Я так и знала! — воскликнула миссис Кастивет.— Вчера я сказала Роману: «Он такой хорошенький! Наверняка в кино снимается!» В этом доме, знаете ли, таких человека три-четыре. В каких фильмах он играл?

— Он в кино не снимался, а играл в двух пьесах, «Лютер» и «Никто не любит альбатроса». Еще он много работает на радио и на телевидении.

Они пили кофе на кухне. Миссис Кастивет и слушать не желала, чтобы из-за нее приводили в беспорядок гостиную.

— А знаете что, Розмари,— сказала она, заглатывая сразу и кофе, и пирожок,— как раз в эту самую минуту у меня размораживается кусок филе в два дюйма толщиной, и половина пойдет в помойку, ведь кроме нас с Романом есть некому. Может, вечерком зашли бы к нам с Гаем, поужинали бы вместе, а? Ну как?

— Да нет, мы не сможем,— возразила Розмари.

— Конечно сможете, почему нет?

— Да нет, в самом деле...

— Вы бы нам очень помогли своим приходом,— попросила миссис Кастивет. Она опустила глаза, потом снова взглянула на Розмари с вымученной улыбкой.— Вчера и в субботу

у нас были друзья, но сегодня вечером мы впервые останемся одни после.... после той ночи.

Розмари, растроганная, подалась вперед.

— Только если вы абсолютно уверены, что мы не причиним вам хлопот.

— Дорогая, если бы ваш приход был связан с хлопотами, я бы вас не приглашала. Поверьте, я страшная эгоистка.

Розмари улыбнулась.

— А Терри мне говорила совсем другое.

— Ну что же,— довольно улыбнулась миссис Кастивет,— Терри и сама не знала, что говорит.

— Мне нужно только спросить Гая,— добавила Розмари,— но можете на нас рассчитывать.

Миссис Кастивет радостно затараторила:

— Послушайте, передайте ему, что об отказе не может быть и речи. Я хочу иметь право всем потом говорить, что знаю его с давних времен!

Они съели пирожки и выпили кофе, обсудили, какие радости и опасности таит в себе актерская профессия, какие новые телепередачи ждут их в этом сезоне, согласившись, что все они на редкость низкого качества, и вспомнили о продолжающейся забастовке газетчиков.

— В половине седьмого будет не слишком рано? — уже в дверях забеспокоилась миссис Кастивет.

— Очень хорошо,— кивнула Розмари.

— Роман не любит садиться за стол позже,— пояснила миссис Кастивет.— У него больной желудок,и если он ест на ночь, то не может заснуть. Вы ведь знаете, где мы живем? Значит, квартира «7-Эй», в половине седьмого. Мы будем ждать. А, вот тут вам почту принесли. Реклама. Ну что ж, лучше, чем ничего, правда?

Гай вернулся домой в половине третьего в прескверном настроении: от своего агента он узнал, что его опасения оправдались и этот человек с водевильным именем Доналд Бомгарт получил роль, которую Гай уже привык считать своей. Розмари поцеловала мужа, усадила в новое мягкое кресло и подала сэндвич с плавленным сыром и пиво. Она старалась успокоить Гая, сказав, что пьеса оставила ее совершенно равнодушной, что скорее всего в городе спектакль этот почти не пойдет и о Доналде Бомгарте больше никто никогда не услышит.

— Даже если она провалится, такая роль не останется незамеченной,— злился Гай.— Вот увидишь, ему сразу же предложат что-нибудь еще.

— Утром заходила миссис Кастивет,— сообщила Розмари.— Выразить признательность за то, что я тогда рассказала, как Терри была им благодарна. По-моему, ей просто хотелось посмотреть квартиру. Это самый любопытный человек, которого мне когда-либо доводилось видеть. Представляешь, она даже спрашивала, что сколько стоит!

— Что, серьезно?

— Она, правда, сама призналась, что страшно любопытна, и это так смешно, что не злишься на нее совсем. Она даже в шкафчик с лекарствами заглянула.

— Вот так вот, запросто?

— Да, запросто. Угадай, как она была одета.

— Мешок от «Пиллсбери» с тремя крестами...

— Нет, короткие брюки в обтяжку.

— Как у матадора?

— Да. Желто-зеленого цвета.

— О боже...

Опустившись на колени между окнами эркера, Розмари при помощи мела и линейки нарисовала линию на коричневой бумаге и измерила глубину встроенных сидений.

— Она пригласила нас вечером на ужин.— Розмари посмотрела на Гая.— Я сказала, что надо спросить тебя, но что мы, наверное, придем.

— Господи, Роу, да ведь нам не хочется.

— По-моему, им одиноко,— пояснила Розмари.— Из-за Терри.

— Золотко, стоит нам только подружиться с такой пожилой парой, и мы от них уже никогда не отделаемся. Они ведь прямо тут, под боком, на том же этаже, будут заглядывать к нам по шесть раз на дню. И уж особенно, если она любопытна.

— Я сказала, они могут на нас рассчитывать.

— А я-то думал, ты сказала, что сначала спросишь меня.

— Конечно, но еще я сказала, что они могут рассчитывать на нас,— Розмари беспомощно посмотрела на Гая.— Ей так хотелось, чтобы мы пришли.

— У меня нет настроения сегодня вечером ублажать мамулю и папулю Кеттл. Прости, золотко, но тебе придется позвонить ей и сказать, что у нас ничего не получается.

— Хорошо, я позвоню.— Розмари прочертила мелом еще одну линию.

Гай доел сэндвич.

— И ничего из-за этого дуться.

— Я и не дуюсь. Я понимаю, что ты имел в виду, когда говорил, что они на одном этаже с нами. Это существенное обстоятельство, ты абсолютно прав. И я вовсе не дуюсь.

— О черт,— сдался Гай.— Пошли.

— Нет, нет, зачем? Никакой необходимости. Еще до ее прихода я купила кое-что к обеду, так что это не проблема.

— Пойдем.

— Если не хочешь, можем не идти. Действительно, как ты хочешь... хоть эта фраза и получилась какая-то стандартная и неискренняя.

— Мы пойдем. Это будет моим добрым делом на сегодня.

— Ладно, но только если ты этого хочешь. И мы дадим им понять, что это всего только один раз и что за этим ничего не последует. Хорошо?

— Хорошо.

Глава 6

Примерно в половине седьмого Розмари и Гай вышли из своей квартиры и по переходам темно-зеленого коридора добрались до Кастиветов. Когда Гай нажимал на кнопку звонка, сзади с лязгом открылась дверь лифта и показался мистер Дюбэн или мистер Де Ворэ (Розмари и Гай не знали, кто из них кто), в руках у него был завернутый в целлофан костюм, наверное, после чистки. Отпирая дверь своей квартиры, он пошутил:

— Заблудились, да?

Гай и Розмари дружески заулыбались, а когда он входил с возгласом: «Это я!» — им представилась возможность взглянуть на черный буфет и красные с золотом обои.

Открылась дверь Кастиветов, и, вся сияя, показалась напудренная и напомаженная миссис Кастивет в светло-зеленом шелковом платье и розовом фартучке с оборочками.

— Как раз вовремя! — воскликнула она.— Давайте-ка, заходите! Роман готовит коктейль с водкой «Розовые щечки». Я так рада, что вы смогли прийти, Гай. Теперь я буду всем рассказывать, что давным-давно знаю вас. «И обед он ел прямо с этой самой тарелки,— скажу я,— Гай Вудхаус собственной персоной!» Когда пообедаете, я ее даже мыть не буду, пусть так и останется!

Гай и Розмари рассмеялись и переглянулись. «Это твои друзья»,— говорил его взгляд, а на ее лице можно было прочесть: «А что я могу сделать?»

В просторном холле был накрыт стол: на белой вышитой скатерти сверкали ряды замысловатого столового серебра, зато тарелки были от разных сервизов. Слева виднелась гостиная, почти такая же, как у Розмари и Гая, разве что раза в два больше. Вместо двух эркеров поменьше здесь был один большой; огромную каминную полку из розового мрамора щедро украшали всевозможные завитки. Обстановка комнаты производила какое-то странное впечатление: в том конце, где был камин, стояли диван, столик с лампой и несколько стульев, а в противоположном конце — несколько шкафов с картотеками, столики для игры в бридж, заваленные журналами, книжные полки и пишущая машинка на металлической подставке, как в конторе. Пол от одной стены до другой был устлан мягким, с виду новым коричневым ковром, на котором заметны были следы от пылесоса. Посередине стоял круглый столик, на нем лежали «Лайф», «Лук» и «Сайэнтифик американ».

Миссис Кастивет провела их по коричневому ковру и усадила на диван. Пока они устраивались, вошел мистер Кастивет, державший обеими руками маленький поднос с четырьмя стаканами, до краев наполненными прозрачной розовой жидкостью. Не отрывая взгляда от стаканов, он зашаркал по ковру, словно при каждом следующем шаге мог запнуться, а это грозило катастрофой.

— Похоже, я слишком много налил,— признал он.— Нет, нет, не вставайте, прошу вас. Обычно-то я наливаю точно, как бармен, правда, Минни?

— Осторожно, ковер,— предупредила миссис Кастивет.

— Но сегодня вечером,— продолжал, приближаясь, ее муж,— я приготовил чересчур много и подумал: чем оставлять лишнее в миксере, лучше... Ну вот. Садитесь, пожалуйста. Миссис Вудхаус?

Розмари взяла стакан и, поблагодарив, села. Быстрым движением миссис Кастивет бросила ей на колени бумажную салфетку для коктейля.

— Мистер Вудхаус? «Розовые щечки». Когда-нибудь пробовали?

— Нет,— ответил Гай и сел, взяв стакан.

— На вид должно быть очень вкусно,— одобрила Розмари, вытирая дно стакана и изображая на лице сияющую улыбку.

— Этот коктейль чрезвычайно популярен в Австралии.— Мистер Кастивет взял оставшийся стакан и поднял его за здоровье Розмари и Гая.— За наших гостей! Добро пожаловать!

Он выпил и, полуприкрыв один глаз, критически наклонил голову, между тем со стоявшего рядом подноса закапало на пол.

Миссис Кастивет поперхнулась, не допив коктейль:

— Ковер! — прохрипела она, указующе вытянув руку.

Мистер Кастивет посмотрел на пол.

— Боже мой! — воскликнул он и неуверенным движением поднял поднос.

Миссис Кастивет поспешно оставила стакан и, опустившись на колени, положила на мокрое пятно бумажную салфетку.

— Совсем еще новый ковер,— сокрушалась она.— Совсем новый. Ну до чего ж ты неуклюжий!

Коктейль «Розовые щечки» оказался крепким и совсем недурным.

— Вы из Австралии? — поинтересовалась Розмари, после того как пятно на ковре промокнули, поднос благополучно доставили на кухню и Кативеты наконец уселись.

— Да нет, я прямо отсюда, из Нью-Йорка. Но я там бывал,— пояснил мистер Кастивет.— Я всюду бывал. В буквальном смысле.— Положив руку на колено и закинув ногу на ногу, он потягивал «Розовые щечки». На нем были черные кожаные домашние туфли с кисточками, широкие серые брюки, белая рубашка и голубой с золотом полосатый шейный платок.— На всех континентах, во всех странах. Во всех крупных городах. Назовите любое место — и вы убедитесь, что я там был. Давайте же. Называйте.

— Фэрбенкс, Аляска,— предложил Гай.

— Был. Я по всей Аляске проехал: Фэрбенкс, Джуно, Анкоридж, Ном, Сьюард. В 1938 году я провел там четыре месяца и по дороге на Дальний Восток часто останавливался на денек в Фэрбенксе или Анкоридже. На Аляске я и в маленьких городках бывал, таких, например, как Диллингем и Акулурак.

— А вы откуда родом? — поинтересовалась миссис Кастивет, расправляя складки платья на груди.

— Я из Омахи,— отозвалась Розмари,— а Гай из Балтимора.

— Омаха — хороший город,— заметил мистер Кастивет,— Балтимор тоже.

— Вы путешествовали по делам службы? — полюбопытствовала Розмари.

— И по делам, и для удовольствия. Мне семьдесят девять лет, и с тех пор как мне исполнилось десять, я все время куда-то езжу. Какое место ни назовете, я наверняка там был.

— А чем вы занимались? — спросил Гай.

— Да почти всем. Шерсть, сахар, запчасти, игрушки, морское страхование, нефть...

На кухне задребезжал звонок.

— Бифштекс готов,— объявила миссис Кастивет, поднимаясь со стаканом в руке.— Не торопитесь допивать, возьмите коктейль с собой к столу. Роман, выпей таблетку.

— Забастовка закончится третьего октября,— заявил мистер Кастивет,— накануне приезда папы. Ни один папа никогда не приезжал в город, где бастуют газетчики.

— Я слышала, по телевизору говорили, что он отложит визит и подождет окончания забастовки,— вставила миссис Кастивет.

— Ну что же,— улыбнулся Гай,— законы театрального представления.

Мистер и миссис Кастивет вместе с Гаем рассмеялись. Розмари, улыбаясь, резала

бифштекс. Его подали с горошком и картофельным пюре. Бифштекс был суховатый и пережаренный, а в соус явно переложили муки.

— Да, да, правда! Вот именно, театральное представление! — все еще смеясь, проговорил мистер Кастивет.

— Точно, точно,— подхватил Гай.

— Облачение, ритуалы...— рассуждал мистер Кастивет,— да и не только в католичестве, в любой религии. Маскарад для несведущих.

Миссис Кастивет заволновалась.

— По-моему, этот разговор неприятен Розмари.

— Нет, нет, что вы,— успокоила та.

— Вы верующая, дорогая? — спросила миссис Кастивет.

— Меня воспитывали так, чтобы я верила в бога, но теперь я агностик. Своим разговором вы меня совсем не обидели. Ничуть.

— А вы, Гай? — обратилась к нему миссис Кастивет.— Вы тоже агностик?

— В общем, да. Не представляю себе, как можно им не быть. Ведь нет же неопровержимых доказательств ни того, ни другого.

— Действительно нет,— согласился мистер Кастивет.

Миссис Кастивет испытующе посмотрела на Розмари.

— Мне показалось, вам было неприятно, что мы рассмеялись, когда Гай пошутил над папой.

— Папа все-таки. Думаю, меня просто приучили уважать его, и это чувство все еще осталось, даже несмотря на то, что я больше не считаю его святым.

— Если вы не считаете его святым,— заговорил мистер Кастивет,— его вообще не за что уважать, потому что он кругом ездит и только людей обманывает, изображая из себя святого.

— Верно подмечено,— согласился Гай.

— Подумать только, сколько они тратят на свои одежды и драгоценности,— проговорила миссис Кастивет.

— По-моему, в «Лютере» было неплохо показано, сколько лицемерия таит в себе организованная религия,— заметил мистер Кастивет.— Вам, Гай, не приходилось играть там главную роль?

— Мне? Нет.

— Разве это не вы были дублером Альберта Финни? — удивилась миссис Кастивет.

— Нет, его дублером был актер, игравший Уэйнанда, а я отвечал за две второстепенные роли.

— Странно,— сказал мистер Кастивет.— У меня не было никаких сомнений, что именно вы были его дублером. Помню, один ваш жест поразил меня, и я посмотрел в программке фамилию. Готов поклясться, там вы значились как дублер Финни.

— Какой жест вы имеете в виду? — заинтересовался Гай.

— Теперь уже точно не помню, движение вашей...

— Когда у Лютера был припадок, я делал такой жест руками, как бы непроизвольно простирал их...

— Вот, вот, именно это я и имел в виду. Получалось как-то удивительно естественно. В отличие от всего, сказал бы я, что делал мистер Финни.

— Ну что вы,— запротестовал Гай.

— По-моему, его игру сильно переоценили,— настаивал мистер Кастивет.— Мне невероятно интересно было бы посмотреть, как бы вы сыграли эту роль.

Гай рассмеялся.

— Ну вот, желающих уже двое.

Он весело взглянул на Розмари. Та улыбнулась в ответ, радуясь, что Гаю приятно; теперь с его стороны не последует упреков, что они потеряли целый вечер, беседуя с папулей и мамулей Сеттл. То есть нет, Кеттл.

— Мой отец был театральным импресарио,— рассказывал мистер Кастивет,— и мое детство прошло в обществе таких людей, как миссис Фиск, Форбс-Робертсон, Отис Скиннер и Моджеска. Поэтому от актера мне хочется не голой техники, а чего-то большего. Вы обладаете редкими душевными качествами, Гай. Это заметно и в вашей работе на телевидении. С такими свойствами души вы можете пойти очень далеко при условии, конечно, что для начала вам подвернется несколько «удобных случаев», от которых в определенной мере зависит судьба даже самых великих актеров. А сейчас вы над чем работаете?

— Да пробуюсь тут на одну-две роли.

— В жизни не поверю, что вы их не получите.

— Ну я-то легко могу в это поверить.

Мистер Кастивет воззрился на него:

— Вы это серьезно?

На десерт подали домашний бостонский пирог с кремом, который показался Розмари до странности переслащенным, хотя и был, безусловно, лучше, чем бифштекс с овощами. Гай же, напротив, вовсю нахваливал его и даже попросил добавки. Наверно, он это только для вида, подумала Розмари. Любезность за любезность.

После обеда Розмари предложила помочь с посудой. Миссис Кастивет сразу же согласилась, и обе женщины принялись убирать со стола, а Гай и мистер Кастивет направились в гостиную.

Выходившая в холл кухня и так-то была небольшая, а из-за мини-теплицы, про которую упоминала Терри, стала еще меньше. Тепличка длиной футa в три разместилась на большом белом столе возле единственного окна. Со всех сторон ее окружали лампы на изогнутых ножках, и оттого, что их яркий свет отражался в стекле, оно казалось слепяще-белым, а не прозрачным. В оставшееся пространство были втиснуты мойка, плита и холодильник, а над ними нависали всевозможные шкафчики. Боком касаясь миссис Кастивет, Розмари прилежно вытирала тарелки, наслаждаясь сознанием того, что ее собственная кухня больше размером и изящнее оборудована.

— Терри говорила мне про эту тепличку.

— Да, да. Очень хорошее хобби. Вам тоже рекомендую,— отозвалась миссис Кастивет.

— Я мечтаю когда-нибудь выращивать пряности. За городом, конечно. Если вдруг Гая пригласят сниматься в кино, мы ухватимся за это предложение и поедем жить в Лос-Анджелес. В глубине души меня всегда тянуло за город.

— У вас была большая семья? — полюбопытствовала миссис Кастивет.

— Да. У меня трое братьев и две сестры. Я самая младшая.

— Сестры замужем?

— Да.

Миссис Кастивет потерла стакан изнутри мыльной губкой.

— У них есть дети?

— У одной двое, у другой четверо. По крайней мере, столько было по последним моим данным. Теперь, вполне возможно, уже трое и пятеро.

— Ну что же, добрый знак для вас,— заключила миссис Кастивет, протирая все тот же стакан. Она мыла посуду тщательно и медленно.— Если у ваших сестер помногу детей, все говорит за то, что и у вас будет много ребятишек. Это вещи наследственные.

— Да, с детьми у нас все в порядке.— Розмари стояла с полотенцем в руке в ожидании стакана.— У моего брата Эдди уже восемь, а ему еще только двадцать шесть.

— Вот это да! — воскликнула миссис Кастивет. Она сполоснула стакан и передала его Розмари.

— Всего у меня двадцать племянников и племянниц. Половину из них я даже не видела.

— Я думала, вы иногда ездите домой.

— Нет, со всеми в семье, кроме одного из братьев, у меня не слишком хорошие отношения. Они считают меня чем-то вроде паршивой овцы.

— Неужели? Почему?

— Потому, что Гай не католик, и потому, что у нас не было венчания в церкви.

— Да-а,— протянула миссис Кастивет.— Ну до чего же много шума кое-кто поднимает из-за религии. Впрочем, они проиграли, а не вы. И нечего об этом беспокоиться.

— Легко сказать.— Розмари поставила стакан на полку.— Может быть, я буду мыть, а вы вытирать?

— Нет, спасибо, дорогая.

Розмари заглянула в гостиную. Ей была видна только та ее часть, где стояли картотечные шкафы и столы для бриджа; Гай и мистер Кастивет находились в противоположном конце. В воздухе неподвижно висели клубы голубого табачного дыма.

— Розмари?

Она обернулась. Миссис Кастивет с улыбкой протянула ей мокрую тарелку, которую держала в руке, обтянутой зеленой резиновой перчаткой.

На то, чтобы перемыть тарелки, сковородки, серебро, ушел почти час, хотя Розмари чувствовала, что одна она бы справилась в два раза быстрее. Когда они с миссис Кастивет перешли из кухни в гостиную, Гай и мистер Кастивет сидели на диване лицом друг к другу, и мистер Кастивет подчеркивал каждую мысль, отстукивая указательным пальцем по ладони.

— Да хватит тебе, Роман,— перестань надоедать Гаю своими россказнями про Моджеску,— сказала миссис Кастивет,— он слушает только из вежливости.

— Нет, мне очень интересно, миссис Кастивет,— возразил Гай.

— Вот видишь? — подхватил мистер Кастивет.

— Минни,— поправила Гая миссис Кастивет.— Я Минни, а он Роман, хорошо? — она с шутливым вызовом взглянула на Розмари.— Не возражаешь?

— Ладно, Минни,— засмеялся Гай.

Они говорили про Гульдов и Брюнов, про Дюбэна и Де Ворэ, про моряка, брата Терри, которого нашли в гражданском госпитале в Сайгоне, и про убийство Кеннеди, потому что мистер Кастивет как раз читал книгу, в которой подвергался критике доклад комиссии Уоррена. Сидя на стуле с высокой спинкой, Розмари странным образом чувствовала себя лишней, словно Кастиветы и Гай были давними друзьями, а она с ними только что познакомилась.

— А вы как считаете, это мог быть заговор? — обратился к ней мистер Кастивет.

Розмари что-то промямлила в ответ, чувствуя, что вежливый хозяин просто пытается вовлечь в разговор оставшегося в стороне гостя. Она извинилась и, руководствуясь указаниями миссис Кастивет, отыскала ванную, где обнаружила бумажное полотенце в цветочек с надписью «Для нашего гостя» и книжку под названием «Шутки для туалета», оказавшуюся, впрочем, не особенно смешной.

В половине одиннадцатого с возгласами: «До свидания, Роман» и «Спасибо, Минни»,— они простились и энергично пожали руки хозяевам, как бы в залог того, что и впредь будут вот так же вместе проводить вечера. Со стороны Розмари, по крайней мере, это было ложью. За первым поворотом коридора, услышав, как сзади захлопнулась дверь, она с облегчением вздохнула и весело ухмыльнулась, заметив, что Гай делает то же самое.

— Да, хва-а-атит тие-бе-е, Роман,— протянул он, комично двигая бровями,— перестань надоедать Га-и-ю своими руасскуазами про Моджеску!

Рассмеявшись, Розмари зашикала на него, и они, испугавшись, как бы их не услышали, рука об руку побежали на цыпочках, совсем неслышно к своей двери, отперли ее, распахнули, захлопнули, заперли на замок, на засов, на цепочку; Гай забил ее воображаемыми досками, припер тремя воображаемыми булыжниками, поднял воображаемый разводной мост, вытер лоб и отдышался, а Розмари, согнувшись пополам, хохотала, закрыв лицо руками.

— Кстати, насчет бифштекса,— начал Гай.

— Господи! — перебила его Розмари.— А пирог? Как ты только ухитрился съесть два куска? Он был жуткий!

— Милая, то был акт сверхчеловеческого мужества и самопожертвования. Я сказал себе: «Черт побери, наверняка за всю ее жизнь никто никогда не просил добавки у этой старой летучей мыши». И я попросил.— Он сделал величественный жест рукой.— Время от времени в моей душе возникают такие благородные порывы.

Они перешли в спальню.

— Она разводит травы и пряности,— сказала Розмари,— а когда они вырастают, выкидывает их в окошко.

— Тсс, у стен есть уши. Слушай, а как насчет серебра?

— Странно как-то,— размышляла Розмари, шаркая ногами по полу, чтобы сбросить туфли.— Только три тарелки от сервиза и такое великолепное серебро.

— Давай будем с ними милы. Может, Кастиветы откажут его нам в завещании.

— Давай будем вести себя плохо и купим свое. Ты в ванную не заходил?

— У них? Нет.

— Угадай, что там.

— Биде.

— Нет. «Шутки для туалета».

— Не может быть.

Розмари сбросила платье:

— Книжечка на крючочке, как раз рядом с унитазом.

Гай улыбнулся и покачал головой.

— Истории, которые рассказывал Роман, оказались чертовски занятными,— проговорил

он.— Мне никогда раньше не приходилось слышать про Форбса Робертсона, а он, оказывается, был очень большой «звездой» в свое время.— Гай возился с запонкой.— Думаю опять пойти туда завтра вечером, еще чего-нибудь послушать.

Розмари с огорчением посмотрела на него.

— Правда?

— Да, он меня пригласил.— Гай протянул ей руку.— Помоги-ка мне вынуть запонку.

Внезапно Розмари ощутила какую-то растерянность.

— А я-то думала, у нас были кое-какие планы насчет Джимми и Тайгер.

— Разве это решено? — Он заглянул ей в глаза.— Мне казалось, мы собирались только позвонить и договориться.

— Нет, решено ничего не было.

Он пожал плечами.

— Увидимся с ними в среду или в четверг.

Розмари вынула запонку и протянула Гаю.

— Спасибо. Если не хочешь, можешь не ходить, оставайся дома.

— Наверно, так и сделаю. Останусь дома.— Она подошла к кровати и села.

— Он и Генри Ирвинга знал,— добавил Гай.— Это правда невероятно интересно.

Розмари отстегнула чулки.

— Почему они сняли картины?

— О чем ты?

— Ну, картины, они их сняли. В гостиной и в коридоре, который ведет к ванной. На стенах крюки и чистые места. А единственная картина, которая висит над камином, не оттуда. С обеих сторон по два дюйма невыгоревших обоев.

Гай посмотрел на нее.

— Я не заметил.

— И зачем у них в гостиной все эти картотеки?

— Вот это он мне как раз объяснил,— ответил Гай, снимая рубашку.— Он издает бюллетень для тех, кто коллекционирует марки. Эти коллекционеры разбросаны по всему свету. Вот откуда у Кастиветов столько иностранной почты.

— Да, но почему в гостиной? — не сдавалась Розмари.— У них есть еще три или четыре комнаты, и все закрыты. Почему бы не воспользоваться одной из них?

Держа в руке рубашку, Гай подошел и решительно надавил ей указательным пальцем на кончик носа.

— Ты становишься любопытнее, чем Минни,— сказал он, послал ей воздушный поцелуй и пошел в ванную.

Минут через десять-пятнадцать, когда Розмари в кухне ставила кипятить воду для кофе, она почувствовала резкую боль в животе; так всегда бывало в ночь перед месячными. Держась одной рукой за угол плиты, она расслабилась, подождала немного, чтобы прошла боль, потом достала банку кофе, чувствуя себя подавленной и несчастной.

Ей было двадцать четыре. Они хотели, чтобы у них было трое детей с разницей в два года, но Гай был «еще не готов», и Розмари опасалась, что он не будет готов до тех пор, пока не станет таким же великим, как Марлон Брандо и Ричард Бартон вместе взятые. Неужели он не понимает, насколько он талантлив и привлекателен, неужели не знает, что его обязательно ждет успех? Поэтому она решила забеременеть «случайно»: от таблеток, говорила она, у нее болит голова, а резиновые приспособления омерзительны. Гай снисходительно изучал календарь и избегал «опасных дней», а она повторяла: «Да нет же, сегодня безопасно, любимый, я уверена».

И вот в этом месяце он опять выиграл, а она проиграла в недостойном соревновании, о существовании которого Гай даже не подозревал.

— Проклятье! — чертыхнулась она и со стуком опустила кофейную банку на плиту.

Гай из кабинета крикнул:

— Что случилось?

— Я ударилась локтем,— прокричала она в ответ.

Теперь она, по крайней мере, знает, почему у нее испортилось настроение.

И еще раз проклятье! Если бы они жили вместе, но не были женаты, она бы уже раз пятьдесят успела забеременеть!

Глава 7

На следующий день Гай после обеда отправился к Кастиветам. Розмари прибрала на кухне и как раз решала, взяться ли ей за вышивание подушечек или улечься в постель и почитать книжку под названием «Дитя человеческое на земле обетованной», когда кто-то позвонил в дверь. Оказалось, что это миссис Кастивет, которую сопровождала невысокая улыбающаяся толстушка, к ее зеленому платью на плече была пришита пуговка «Бакли — в мэры».

— Привет, дорогая, надеюсь, мы тебя ни от чего не отрываем? — сказала миссис Кастивет, когда Розмари открыла дверь.— Это моя близкая подруга Лаура-Луиза Макберни, она живет на двенадцатом этаже. Лаура-Луиза, познакомься, это Розмари, жена Гая.

— Здравствуйте, Розмари. Добро пожаловать в Брэм.

— Лаура-Луиза только что познакомилась у нас с Гаем, и ей захотелось встретиться с тобой, вот мы и пришли. Гай сказал, ты осталась дома и бездельничаешь. Можно нам войти?

Розмари ничего не оставалось, как изобразить на лице радушие и проводить их в гостиную.

— О-о, у вас новые стулья,— обратила внимание миссис Кастивет.— Какая прелесть!

— Сегодня утром привезли.

— Ты себя хорошо чувствуешь, дорогая? У тебя усталый вид.

— Нет, нет, все хорошо,— улыбнулась Розмари.— Сегодня месячные начались.

— И вы еще можете что-то делать по дому? — удивилась Лаура-Луиза, усаживаясь поудобнее.— У меня, когда начиналось, были такие боли, что я ни двигаться, ни есть — вообще ничего не могла. Чтобы заглушить боль, Дэну приходилось давать мне джин через соломинку, и за этим исключением мы были тогда стопроцентными трезвенниками.

— Нынешние девушки относятся ко всему спокойнее, чем мы,— сообщила миссис Кастивет и тоже уселась.— Благодаря витаминам и хорошему медицинскому обслуживанию они здоровее нас.

Обе женщины принесли с собой совершенно одинаковые зеленые сумочки для рукоделия и теперь, к удивлению Розмари, открыли их и извлекли вышивание (Лаура-Луиза) и штопку (миссис Кастивет), устраиваясь поудобнее — с явным намерением провести длинный вечер за шитьем и разговорами.

— Что это там такое? — поинтересовалась миссис Кастивет.— Чехлы на стулья?

— Подушки на сиденья, которые вот здесь, в эркере,— объяснила Розмари и подумав: «А, ладно уж, так и быть»,— принесла работу и присоединилась к женщинам.

— Благодаря вам, Розмари, квартира, конечно, очень изменилась,— заметила Лаура-Луиза.

— Ой, пока не забыла,— спохватилась миссис Кастивет,— это тебе. От нас с Романом.— Она положила на руку Розмари маленький сверток в розовой китайской бумаге, внутри которого чувствовалось что-то твердое.

— Мне? — удивилась Розмари.— Не понимаю.

— Да так, небольшой подарок,— миссис Кастивет замахала руками в ответ на недоумение Розмари.— С новосельем.

— Ну зачем вы...— Розмари развернула бумагу уже не первой свежести. Внутри розового свертка оказался резной серебряный шарик — амулет Терри — и скрученная цепочка. Источаемый шариком запах заставил Розмари отшатнуться.

— Это старинная вещь,— пояснила миссис Кастивет.— Шарику более трехсот лет.

— Чудесная вещица,— похвалила Розмари, разглядывая шарик и гадая, говорить или нет, что Терри показывала ей этот амулет. Но время было уже упущено.

— Зеленое вещество внутри — это корень танниса,— продолжала миссис Кастивет.— Он приносит счастье.

Терри-то он счастья не принес, подумала Розмари.

— Очень милая вещь, но я не смогу принять такой...

— А ты уже приняла,— перебила миссис Кастивет, штопая коричневый носок и не поднимая глаз на Розмари.— Надень его.

— К запаху вы скоро привыкнете,— успокоила Лаура-Луиза.

— Ну, давай же,— подбадривала миссис Кастивет.

— Спасибо,— проговорила Розмари и, неуверенно надев цепочку на шею, опустила шарик под воротник блузки. На секунду она ощутила у себя на груди что-то холодное и чужое. «Сниму, как только они уйдут»,— решила она.

Снова заговорила Лаура-Луиза.

— Эту цепочку сделал вручную один наш друг. Он бывший зубной врач, теперь на пенсии; его хобби — делать ювелирные изделия из серебра и золота. Вы встретитесь с ним у Минни и Романа в... как-нибудь вечером, я в этом не сомневаюсь, ведь у них так часто бывают гости. Вы наверняка перезнакомитесь со всеми их друзьями, да и со всеми нашими друзьями.

Розмари оторвала взгляд от работы и увидела, что Лаура-Луиза смутилась и покраснела, отчего и произнесла последние слова сбивчивой скороговоркой. Ничего не заметив, Минни продолжала штопать. Лаура-Луиза улыбнулась, и Розмари ответила ей тем же.

— Вы сами себе шьете? — спросила Лаура-Луиза.

Розмари позволила изменить тему разговора.

— Нет, иногда я пытаюсь, но все вечно плохо сидит.

Вечер получился вполне приятным. Минни рассказывала забавные истории о своем детстве в Оклахоме, Лаура-Луиза раскрыла Розмари два полезных швейных секрета и с воодушевлением объяснила, как Бакли, консервативный кандидат на пост мэра, может выиграть выборы, даже несмотря на то, что многое против него.

В одиннадцать вернулся Гай, молчаливый, необычно замкнутый. Он поприветствовал женщин и, остановившись у стула Розмари, нагнулся и чмокнул ее в щеку.

— Одиннадцать? — воскликнула Минни.— Боже всемогущий! Идем, Лаура-Луиза.

— Приходите ко мне, когда захочется, Розмари,— пригласила Лаура-Луиза.— Я живу в квартире «12-Эф».

Захлопнув сумочки для рукоделия, женщины поспешно удалились.

— Он рассказывал такие же интересные истории, как вчера? — поинтересовалась Розмари.

— Да. А ты хорошо провела время?

— Ничего. Сделала кое-какую работу.

— Вижу.

— И подарок получила.— Она показала ему амулет.— Он принадлежал Терри. Кастиветы ей подарили. Она мне показывала. Полиция, наверно, вернула им.

— Скорее всего, амулета тогда и не было на ней.

— Спорю, что был. Она гордилась им так... так, словно это первый подарок в ее жизни.— Розмари сняла с шеи цепочку с амулетом, положила их на ладонь и, тихонько позвякивая, принялась разглядывать.

— Разве ты не собираешься его носить? — удивился Гай.

— Он так пахнет. Там внутри какая-то штука, которая называется корень танниса.— Она протянула Гаю ладонь.— Все из той же знаменитой теплицы.

Гай понюхал и пожал плечами.

— Неплохой запах.

Розмари пошла в спальню, выдвинула ящичек туалетного столика, где стояла жестяная коробочка «Луи Шерри» со всякими побрякушками.

— Ну-ка, кто скажет, что такое таннис? — обратилась она к своему отражению в зеркале, потом положила амулет в коробочку, закрыла ее и задвинула ящичек.

Гай, остановившись в дверях, упрекнул ее:

— Если уж взяла, должна носить.

Ночью Розмари проснулась и увидела, что Гай сидит рядом в темноте и курит. Она спросила, что случилось.

— Ничего, просто не спится,— объяснил он.

Розмари решила, что, наверное, истории о разных «звездах минувшего», которые рассказывал Роман, произвели тяжкое впечатление на Гая, лишний раз напомнив ему, что его собственная карьера пока не столь блистательна, как у Генри Ирвинга или Форбса — как-там-его. А то, что он снова пошел послушать эти рассказы, видимо, просто форма мазохизма.

Она дотронулась до его руки и попросила не беспокоиться.

— О чем?

— Ни о чем.

— Ладно,— согласился он.— Не буду.

— Ты самый великий. Ты об этом знаешь? Да, да, именно так. И все будет хорошо. Тебе еще придется овладеть каратэ, чтобы от фоторепортеров отбиваться.

Огонек сигареты осветил его улыбку.

— Теперь уже совсем скоро,— сказала она.— Что-нибудь значительное. Что-нибудь достойное тебя.
— Знаю, Спи, золотко.
— Хорошо. Осторожно с сигаретой.
— Ладно.
— Разбуди, если не успешь.
— Обязательно.
— Я люблю тебя.
— Я люблю тебя, Роу.

Как-то дня через два Гай принес два билета на «Романтиков» — на субботний вечер; как он объяснил, их дал ему преподаватель риторики Доминик. Гай видел спектакль давным-давно, сразу как он появился, а Розмари все время собиралась посмотреть.

— Сходи с Хатчем,— предложил Гай,— а у меня будет возможность поработать над сценой из спектакля «Подожди до темноты».

Оказалось, что Хатч тоже видел спектакль, и поэтому Розмари пригласила Джоан Джеллико, которая призналась ей за обедом в «Бижу», что они с Диком расходятся, так как кроме адреса у них не осталось больше ничего общего. Известие расстроило Розмари. Вот уже несколько дней, как Гай отдалился от нее. Нервничал, мысли его были заняты чем-то, о чем он не желал ни забыть, ни рассказать ей. А может быть, и между Джоан и Диком разрыв начинался вот так же? Она разозлилась на Джоан, которая была слишком сильно накрашена и хлопала чересчур громко в этом маленьком театре. Не удивительно, что они с Диком не могли найти ничего общего: она была экспрессивная и вульгарная особа, а он — сдержанный и чуткий человек; начнем с того, что им вообще не следовало жениться.

Когда Розмари вернулась домой, Гай только что принял душ. Он был более оживленным и не таким задумчивым, как всю неделю. Настроение у Розмари сразу же поднялось. Пьеса оказалась даже лучше, чем она ожидала, сообщила она, и жаль, что Джоан и Дик разводятся. Но они ведь действительно совершенно разные. Ну, а как сцена из «Подожди до темноты»? Великолепно. Он с ней справился.

— Черт бы побрал этот корень танниса,— выругалась Розмари.

Им пропахла вся спальня. Горьковатый, резкий запах проник даже в ванную. Розмари взяла на кухне кусочек алюминиевой фольги, в три слоя плотно завернула амулет и, чтобы не проникал запах, закрутила края фольги.

— Думаю, через несколько дней запах перестанет быть таким сильным,— сказал Гай.

— Да уж скорей бы.— Розмари попрыскала в комнате дезодорантом.— Иначе я эту штуку выкину и скажу Минни, что потеряла.

Они занимались любовью — Гай был энергичен, как зверь, а потом через стену Розмари слышала, что у Минни и Романа гости: то же фальшивое, невыразительное пение, как в прошлый раз, все так же сопровождаемое звуками то ли флейты, то ли кларнета, словно какой-то религиозный обряд.

Нервное возбуждение сохранилось у Гая и в воскресенье; он сколотил полки, в кладовках спальни устроил подставки для обуви и пригласил актеров, игравших в «Лютере», к Моо Гоо Гаю Вудхаусу[1]; в понедельник он покрасил полки и подставки для обуви, разрисовал скамеечку, которую Розмари отыскала где-то в магазине подержанных товаров, отменил занятия с Домиником и все время прислушивался к телефону, каждый раз успевая подбежать раньше, чем отзвенит первый звонок. В три телефон снова зазвонил, и Розмари, которая в это время пыталась по-новому расставить стулья в гостиной, услышала, как он заохал: «Боже мой, не может быть. Ах, бедняга».

Она приблизилась к двери в спальню.

— Боже мой,— повторил Гай.

Он сидел на кровати с трубкой в одной руке и банкой растворителя «Ред девил»[2] в другой. Он не смотрел на Розмари.

---

[1] Моо-гоо-гай-пан — блюдо кантонской кухни, цыпленок, зажаренный с грибами и овощами
[2] "Red devil" — букв. «красный дьявол». — *Прим. ред.*

— И даже не представляют, в чем причина? Боже мой, это ужасно, просто ужасно.— Он слушал, что говорили на другом конце провода, потом выпрямился.— Да, готов.— И чуть позже: — Да, хорошо. Мне очень неприятно, что таким способом, но я...— Он снова замолчал.— Об этой стороне дела вам лучше поговорить с Алланом. (*Аллан Стоун был его агентом*), но я уверен, никаких проблем не будет, мистер Вейс, по крайней мере, с нашей стороны.

Он получил. То самое, «значительное». Розмари затаила дыхание.

— Вам спасибо, мистер Вейс. И пожалуйста, сообщите мне, если будут какие-то новости. Спасибо.

Он повесил трубку и, закрыв глаза, сидел, не шевелясь, рука оставалась на телефоне. Он был бледен, походил на мумию или на поп-артовскую восковую статую-манекен в настоящей одежде, с настоящим реквизитом — настоящим телефоном и настоящей банкой растворителя.

— Гай? — позвала Розмари.

Он открыл глаза и посмотрел на нее.

— Что произошло? — спросила она.

Он заморгал и очнулся от задумчивости.

— Доналд Бомгарт,— проговорил Гай.— Он ослеп. Он проснулся вчера и... он не видит.

— Не может быть.

— Сегодня утром он пытался повеситься. Сейчас он в Бельвю, ему дают успокоительные.

Они напряженно смотрели друг на друга.

— Я получил роль. Ничего себе способ...— Его взгляд упал на банку, которую он держал в руке, и он поставил ее на ночную тумбочку.— Вот что, мне надо прогуляться.— Он поднялся.— Извини. Мне правда нужно выйти на улицу, осознать все это.

— Я понимаю. Конечно, иди,— сказала Розмари, отступив от двери.

Он в чем был, не переодеваясь, прошел по коридору, и за ним мягко захлопнулась дверь.

Розмари направилась в гостиную, размышляя о несчастном Доналде Бомгарте и везучем Гае, о везучих Розмари и Гае, ведь эту роль заметят, даже если постановка окажется неудачной, за ней последуют другие, может быть, даже в кино; дом в Лос-Анджелесе, сад, где растут пряности, трое детей с разницей в два года. Бедняга Доналд Бомгарт, да еще это дурацкое имя, которое он не поменял. Он, наверно, хороший актер, раз его предпочли Гаю. И вот он в Бельвю, слепой, хочет покончить жизнь самоубийством, и ему дают успокоительные.

Встав коленями на эркерную скамеечку, Розмари через боковое стекло стала наблюдать за парадной дверью далеко внизу — поджидая, когда оттуда выйдет Гай. «Интересно, когда начнутся репетиции?» — размышляла она. Конечно же, она вместе с Гаем поедет по разным городам. Как это будет здорово! Бостон? Филадельфия? Было бы замечательно побывать в Вашингтоне. Она туда еще не ездила. Пока во второй половине дня Гай будет репетировать, она ходила бы осматривать город, а вечером, после спектакля, все собирались бы в ресторане или клубе поболтать, посплетничать...

Розмари все ждала и смотрела, но Гай не появился. Он, наверно, вышел через другую дверь на Пятьдесят пятую стрит.

Теперь, когда, казалось бы, ему следовало радоваться, Гай был суров и озабочен, подолгу сидел не шевелясь, двигались лишь глаза да рука с сигаретой. Когда Розмари ходила по квартире, его взгляд повсюду сопровождал ее, словно она была опасна.

— Да что происходит? — спрашивала она уже в десятый раз.

— Ничего. У тебя разве нет сегодня занятий по скульптуре?

— Я уже два месяца как не хожу туда.

— Почему бы тебе не пойти?

И она пошла.

— Где вы были? — спросил преподаватель. Он носил очки, на шее заметно выступал кадык.

— В Занзибаре,— сказала она.

— Занзибара больше не существует,— поправил он с нервной улыбкой.— Теперь это Танзания.

Как-то во второй половине дня Розмари отправилась к Мэйси и Гимбелу, а вернувшись, увидела розы на кухне, розы в гостиной и розу в руке у Гая, который вышел из

спальни с извиняющейся улыбкой, словно опять, как когда-то, разыгрывал перед ней Чанча Уэйна из «Нежной птички».

— Я был настоящим подонком,— заявил он.— Просто сидел и надеялся, что Бомгарт не прозреет, вот и все, чем я занимался. Ну и дрянь же я.

— Все это совершенно естественно. Это событие не может не вызывать у тебя двойственного чувства.

— Слушай,— сказал он, поднося розу ей к носу,— даже если из этого ничего не получится, даже если отныне мне суждено стать Чарли Креста Бланкой, я больше не буду причинять тебе неприятности.

— Да ты и не причинял...

— Нет-нет, я-то знаю. Я так усердно рвал на себе волосы из-за своей карьеры, что совсем забыл про тебя. Пусть у нас будет ребенок, ладно? Пусть будет трое, три раза по одному.

Она посмотрела на него.

— Ребенок,— повторил он.— Понимаешь? Агу-агу! Пеленки. Уа-уа.

— Ты серьезно?

— Ну, конечно. Я даже подсчитал, когда надо начинать. Получается следующий понедельник или вторник. Пожалуйста, пометь на календаре красным.

— Ты действительно серьезно, Гай? — В глазах у нее стояли слезы.

— Нет, я изволю шутить. Ну, конечно, серьезно. Ну же, Розмари, ради бога, не плачь, ладно? Ну, пожалуйста. Я очень расстроюсь, если ты будешь плакать, так что сейчас же перестань, договорились?

— Договорились,— сказала она.— Не буду плакать.

— Похоже, я и впрямь помешался на розах, а? — Гай обвел все вокруг сияющим взором.— Там, в спальне, еще букет.

Перевод с английского М. Теракопян

Продолжение в следующем номере

Редколлегия и редакция журнала «Искусство кино» выражает сердечную признательность всем читателям, откликнувшимся на нашу анкету, помещенную в № 5 за 1989 год, и тем кинозрителям, кто принял участие в социологическом опросе, проведенном сотрудниками научно-исследовательского Института книги научно-производственного объединения «Всесоюзная книжная палата».

Мы благодарим организаторов социологического исследования из Института книги — Абросимову В. Н., старшего научного сотрудника Отдела книговедения, Александрову Е. Ю., младшего научного сотрудника Отдела социологии, Бутенко И. А., ведущего научного сотрудника Отдела социологии, Гнедкову А. Ю., лаборантку Отдела социологии, Девятко И. Ф., научного сотрудника Отдела социологии, Леонова Д. Н., научного сотрудника Отдела социологии, Шведова С. С., ведущего научного сотрудника Отдела социологии, Чамова А. Б., программиста; а также Бахурину Л. С., сотрудницу Государственной республиканской юношеской библиотеки, Боренбойма Е. З., заведующего информационно-актерским отделом Одесской киностудии, Островскую Л. М. из Федерации киноклубов Москвы, Самохину М. М., сотрудницу Государственной республиканской юношеской библиотеки и Сосновскую О. Э., старшего консультанта Ассоциации деятелей кинообразования СССР.

Выводы ученых, мнения и пожелания читателей и зрителей безусловно принесут нам помощь в дальнейшей работе, помогут приблизить содержание и облик журнала к нашей аудитории.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1989 год

Цифрами обозначен номер журнала

Современность и экран

Внимание! Первые лауреаты профессионального приза Союза кинематографистов СССР

Махарадзе А. Добрый человек на роль тирана 5
Русланова Н. Когда награждают свои 5

Козлов Г., Петрухина М. Ряд волшебных изменений . . . 11

V пленум правления Союза кинематографистов СССР

Донец Л. Не остров, а часть материка 3
Ибрагимбеков Р. Свободны, но едины! 3
Резолюция пленума 3

VIII пленум правления Союза кинематографистов СССР

Демин В. Стрельба по слетевшим мишеням 9
Кинематограф: обновление художественного сознания . . 9
Соловьев С. Самое ценное в критике — личность критика 9

На фестивальных орбитах

Всесоюзный фестиваль актеров советского кино «Созвездие-89»
Смирнова Дая. Актеры берут свой шанс 7

Новая модель кинематографа

Аликов Ю. В поисках выхода из тупика 11
Ауэзов Мурат. Начало 4
Дмитриев Владимир. В ожидании «Оскара», или Нанук с Востока 10
Дондурей Д. Не в деньгах счастье? 10
Из выступлений и интервью участников III Всесоюзного кинорынка (Москва, 1989, июнь) 10
Маковеев В.— Нахабцев В. Ну, техника!.. 5
Петраков Н.— Викторов В. Независимая территория искусства 7
Пичул В. Независимое кино? 3
Черных В. Можно-то можно, но только нельзя... 1
Шахназаров Карен. Внимание — на «Старт» 2

Свободная тема

Аннинский Л. Попытка очищения? 1
Гусейнов Чингиз. У предела 2
Дедков Игорь. А началось все тогда... 1
Захаров Марк. Виды на пейзаж 3
Карабчиевский Юрий. В поисках уничтоженного времени 4
Кардин В. Надежды, иллюзии и... надежды 1
Ковалов О. Быль про то, как лиса петуха съела 6
Крупин Владимир. Кино — опасная вещь 3
Мень Александр, протоиерей. Контакт 7
Миркина З. Открытое письмо 4
Миркина З. Смена идей, или Преображение 11
Неизвестный Э. Гений на рынке искусств 12
Синявский Андрей. Стилистические разногласия 7
Тимофеевский Александр. Последние романтики . . . 5
Трошин Александр. История — это роман 8
Хазанов Борис. Реквием по девственному королю . . . 8
Харитонов Марк. Конец эпохи 9

Точка зрения

Громов Евгений. Свершения и обещания 10

Дискуссии

Художник и власть 5

Лаборатория

Алейников Г. Блеск и нищета индустрии параллельных грез 6

Вопросы и мысли

Гельман Александр. Как быть с консерваторами? 4
Гельман Александр. Не выверни свободу наизнанку . . . 7
Гельман Александр. После съезда — перед съездом . . . 8
Гельман Александр. Принципы и компромиссы 11
Гельман Александр. У нас в запасе нет вечности 1

Необязательные заметки

Демин В. Не сесть бы на мель!.. 4
Плахов Андрей. Алло, вас ищут таланты! 5
Топаз Марина. Молитва гражданина 2
Фомин С. Можно ли снимать на обоях? 3
Хлоплянкина Т. Все разрешено? 7
Швейцер М. Свобода? 9
Щербаков Константин. Каждый платил свое... 1

Культура: эстетика, идеология

Бачелис Т. Слово о Сальвадоре Дали 6
Неизвестный Эрнст. О синтезе в искусстве 6
Тимофеевский Александр. О «полочной» статье В. Шитовой 6
Шемякин-Андрей. Превращение «русской идеи» 6
Шитова В. Житие и поучение Ильи Глазунова 6

Ни в какие ворота

Лиходеев Л. Едем дальше... 1
Лиходеев Л. Мать родная 3
Лиходеев Л. По новому кругу 7

Интервью «ИК»

Герман Алексей. Не будь мы такими... 6
Михалков Никита. Мечты этого человека... 6
Неизвестный Эрнст. Между молотом и наковальней . . 6

Анкета «ИК»

Три года спустя:
Божович В. 9
Гребнев Анатолий 5
Гукасян Ф. 7
Гурченко Л. 7
Зак М. 9
Караганов Александр 5
Кустов Борис 5
Лаврентьев Сергей 10
Лемешева Л. 11
Плахов Андрей 11
Ревич Всеволод 5
Трауберг Л. 7
Трошин А. 10
Фиалко Олег 5
Хейфиц Иосиф 5
Черных В. 9
Шатерникова М. 7

Сюжеты и факты

Мамаладзе Теймураз, Рост Юрий. Заговор против правды 8
Медведев Ж., Медведев Р. Кто сумасшедший? 4, 5
Сахаров Андрей — Адамович Алесь. Жить на земле и жить долго 8

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

Абдуллаева З. Бронепоезд 66-89 11
Абдуллаева З. Тройка, семерка, зеро 9
Аронов Александр. Водопад и кукла 4
Афанасьев Юрий. Метастазы сталинизма 1
Гладильщиков Юрий. Интердевочки и недевочки 5
Гуревич М. О куколках и бабочках 9
Даней С.— Ямпольский М. Кино в эпоху индивидуализма 12
Егорова Т. Эффект дисгармонии 5
Ерохин Алексей. Отчего губа титькой 7
Закс Лев, Лукьянин Валентин. Зима 88/89 4
Зоркая Н. Не стоит село без праведницы 1
Игнатьева Нина. Это же наши дети 6
Карахан Л. Чистые намерения и нечистая сила 6
Козлов Г. Магистраль и колея в сторону 2
Кондратьев Вячеслав. Очень надеюсь... 1
Лаврентьев С. Обманщики, или Игра по-крупному . . . 6
Михалкович В. Игры времен застоя и перестройки . . . 12
Муратов С., Топаз М. Новые времена 6
Павлова Ирина. Бедная Варя 10
Писарев Игорь. Хроника раннего концевековья 11
Попов Дмитрий. Анатомический театр Кайдановского . . 10
Попов Дмитрий. Космический ракурс 5
Притуленко Валерия. Страдания молодого В. 4
Рошаль Лев. Без дна, или Что там, на запасном пути? . . 11
Рунин Б. Поэтика ускользающего прошлого 9
Свободин Александр. Другая жизнь «Крейцеровой сонаты» 1
Соловьева Инна. Прямой луч 7
Церетели К. Для чего нам дан разум? 11
Черненко Мирон. Путешествие на край поэтики 5
Шмыров Вячеслав. В огне брода нет 9
Ямпольский М. Гости 10

Точка зрения

Арлицкайте Гражина. Все-таки реальность! 11
Вайсфельд И. Осторожно: категоричность! 5
Дмитриев Владимир. Комментарий к чужому разговору 4
Канделаки Гела. Жизнь в ветреную погоду 1
Лившин Семен. Кинопрокатный стан 5
Митта Александр. «В аспектах постмодернизма...» 7
Плахова Елена. Почва и судьба 12
Смирнов Илья. Как спрятать лист? 6

Дискуссии

Не подводя итогов 8
Экран времен перестройки и гласности 2

Необязательные заметки

Лаврентьев Сергей. Любите ли вы кино? 10
Стишова Елена. Пейзаж после... 11

Полемические портреты

Стишова Елена. Неоконченная пьеса... (Никита Михалков) 7

Поиски жанра

Дроздова Марина. Денди периода постпанк, или «Прощай, Америка, о...» 3
Иванова Наталья. Охота на табу 3
Калгатина Л. Трещина 3
Марголит Евгений. О простоте и воровстве 3
Стишова Елена. Другая жизнь 3
Тимофеевский Александр. Рига и Одесса в сезон альтернатив 3
Шемякин Андрей. Колокол в пустыне 3

Беседы за рабочим столом

Хржановский Андрей. Другое кино 6

Письма с киностудий

Берман Борис. Должна быть у студии стратегия 3
Стародубцев С. Должно быть у студии свое лицо . . . 3

Переписка с читателями 3, 4, 5

Анкета кинокритиков «ИК» . . . . . 1—10, 12

Журнал в журнале

Алейников Г. Кино — образ жизни 6
IMS 6
Некроэстетика 6
Лепесткова Ольга. Тотальный кинематограф 6
Юхананов Борис. Имаго — Мутант 6

Теория, история

Афиногенова Алла. Большая жизнь донецких шахтеров 9
Дзюба И. Открытие или закрытие «школы»? 11
Зак М. Кино «наше» и «не наше» 12
Игнатьева Нина. Признана «идейно порочной» 10
Кулешов Лев. Открытое письмо товарищу Н. Зоркой . . 11
Рязанов Эльдар. Один из первых 12
Соловьева Инна, Шитова Вера. Накопление устойчивости 11
Стишова Елена. Страсти по «Комиссару» 1
Фомин Валерий. Все неразрешенное — запрещено . . . 5
Фомин Валерий. «Никакой эпохи культа личности не было...», или Как кино избавляли от крамольной темы 1
Фомин В. От человека к «человеческому фактору» . . . 4

Мемуары и публикации

Козинцев Г. М. Из рабочих тетрадей 3, 8
Кантор Д., Левин Е. «...имеются крупнейшие недостатки» 12
Слуцкий Борис. Стихи о кино 5

Лаборатория

Норштейн Ю. Движение... 4

Точка зрения

Даней Серж. Кинематограф эпохи индивидуализма . . . 12

Полемические заметки

Матизен Виктор. Эхо почившей идеологии 12

К 70-летию советского кино

Богомолов Юрий. По мотивам истории советского кино 8
Левин Ефим. Пепел и огонь 8

Полемические портреты

Шмыров Вячеслав. Мефисто на склоне лет (М. Э. Чиаурели) 8

Об Андрее Тарковском и его фильмах

Винокурова Татьяна. Хождение по мукам «Андрея Рублева» 10
Встать на путь. Беседу с Андреем Тарковским вели Ежи Иллг и Леонард Нойгер 2
Занусси Кшиштоф. «Короткие встречи, долгий разговор» 2
«Красота спасет мир...». Интервью с Андреем Тарковским вел Чарлз-Генри де Брант 2
Лазарев Л. На съемках и после съемок... 10
Лотвал Ларс-Олаф. Каждый день с Тарковским 2
О природе ностальгии. Интервью с Андреем Тарковским вел Гидеон Бахман 2
Померанц Г. Зримая святость 10
Соловьев Владимир. Двойное тяготение времени 10
Тарковская М. «Я могу говорить...» 2
Тарковский Андрей. XX век и художник 4
Тарковский А. Слово об Апокалипсисе 2

К 95-летию со дня рождения А. П. Довженко

Довженко Александр. Дневник. 1945, 1953, 1954 9

К 60-летию В. М. Шукшина

Шукшин Василий: «Стенька для меня — вся жизнь» . . 7

Интервью «ИК»

Вайсфельд И. Мы с надеждой смотрим в будущее . . . 9

У книжной полки

Богомолов Ю. А. Курьеры муз. М., «Искусство», 1987 (Геннадий Масловский) 3

Иллюзион

«Баллада о солдате» (Людмила Донец) 1
«Дилижанс» (Нина Цыркун) 7
«Орфей» (Латавра Дуларидзе) 9
«Ошибка инженера Кочина» (Евгений Марголит) . . . 10
«По поводу Ницы» (Елена Винниченко) 3
«Правила игры» (Наталья Нусинова) 4
«Роман о Лисе» (Наталья Нусинова) 12
«Сломанные побеги» (Михаил Ямпольский) 12
«Старое и новое» (Елена Винниченко) 7
«Судьба человека» (Сергей Лаврентьев) 1
«Тюрьма» (Николай Пальцев) 10
«Унесенные ветром» (Николай Пальцев) 3
«Человек с киноаппаратом» (Елена Винниченко) . . . 12
«Чины и люди» (Сергей Лаврентьев) 9
«Щорс» (Евгений Марголит) 4

За рубежом

Дьяконов К. All You Need Is Yesterday 6

На фестивальных орбитах

I Международный фестиваль неигрового кино в Ленинграде

Гуревич Леонид. Keep smile! 7
Ликок Ричард. Трудно быть документалистом 7
Михайлова Татьяна. Где ты, Левий Матвей? 7
Муратов Сергей. Все мы с этой улицы 7
Шумаков Сергей. Просто, по-христиански 7

XVI МКФ в Москве

Десять, дней, которые...
День первый. Л. Карахан. Вопрос первого дня 12
День второй. Александр Тимофеевский. Kennst du das Land? 12
День третий. Нина Зархи. «...Включи «Анчар» Пушкина...» 12
День четвертый. В. Дмитриев. Неутешительная правда 12
День пятый. А. Дорошевич. Пристрастия молодости . . 12
День шестой. Александр Трошин. «С чем» кино? . . . 12
День седьмой. Ирина Рубанова. Без взятия Бастилии . . . 12
День восьмой. Мирон Черненко. Давление слабо падает 12
День девятый. Людмила Донец. Апокалипсис заказывали? 12
День десятый. Сергей Лаврентьев. Спасибо товарищу Кафке!.. 12
Дроздова Марина. Бутерброды 12
Лидзани Карло. Последняя ночь Николая Бухарина . . 12
Михник Адам. Новое польское русофильство 12
Плахов Андрей. В одной отдельно взятой стране... . . . 12
Смирнова Дая. Сансет на Пресне 12
Фэлко Сидни. Все, что вы уже давно хотели знать о кинофестивалях, но боялись спросить 12
Шепотинник Петр. Лабиринт 12
Добровольская Ирина. В каком возрасте читать Достоевского? 9
Закржевская Л. Avanti, Пезаро! 3
Зархи Нина. Киновернисаж-88 . . . . . 7, 8
Карахан Л. Рядом с центром Европы 3
Стишова Елена. Zoo, или Заметки не о кино 10

«Феликс» — брат «Оскара»

Обращение европейских режиссеров 4
Разлогов К. Кармен Маура на грани нервного срыва . . 4
Савицкий Николай. Сияние европейских «звезд»... . . . 4
Соболевский Тадеуш. Все мы убийцы? 4
Шемякин Андрей. По направлению к Адаму, или Вим Вендерс 4

Портреты

Бискинд Питер. В компании Дастина Хофмана 10
Трофименков Михаил. Серджо Леоне: неожиданный эпилог 10

Полемические портреты

Плахов Андрей. Метаморфозы Кончаловского 9

Беседы за рабочим столом

Михалков-Кончаловский Андрей: «Свобода стоит недешево» 9

Необязательные заметки

Матизен Виктор. Фантомы свободы 8

Резюме

Лаврентьев Сергей. Ну что ж, поговорим о кризисе... . . 7
Лаврентьев С. Оттепель?.. 3

Чарлзу Спенсеру Чаплину сто лет

Божович В. Чарли — миф XX века 4
Чарли Чаплин и «охота на ведьм» 4

Американская панорама

Брашинский М. Реджиокацци 5
Ларднер Джеймс. Не упустить момент 5
Шатерникова М. Жив ли Кинг Конг? 5

Венгерская панорама

Мессарош Марта: «Каждый делает фильм о самом себе» 11
Трошин Александр. Венгрия, 1989: кино за столом политических дискуссий 11

Польская панорама

Вайда Анджей. Кино — мое призвание 1, 2
Ломницкий Тадеуш. Радостная тема 1
Рубанова Ирина. Что Польша? Что кино? 1, 2
Человек из Польши. Интервью с Анджеем Вайдой . . . 2

Интервью «ИК»

Жирардо Анни: «Несмотря ни на что, я счастлива» . . 8

Синерама 3, 5

Досье «ИК»

Азема Сабин (Франция) 9
Альтернативное «Досье «ИК» для молодежной редакции 6
Ардан Фанни (Франция) 8
Бриджес Джеф (США) 8
Дамиани Дамиано (Италия) 8
Депардье Жерар (Франция) 7
Имамура Сёхэй (Япония) 8
Кайгэ Чэнь (КНР) 12
Кирков Людмил (НРБ) 5
Лугошши Ласло (ВР) 7
Люмет Сидней (США) 4
Мазина Джульетта (Италия) 1
Минелли Лайза (США) 11
Мути Орнелла (Италия) 11
Паскалева Катя (НРБ) 4
Паскалевич Горан (СФРЮ) 1
Пенн Артур (США) 1
Плачидо Микеле (Италия) 5
Рейш Карел (Великобритания) 11
Рожа Янош (ВР) 5
Сасс Барбара (ПНР) 7
Саура Карлос (Испания) 4
Стрип Мерил (США) 12
Трентиньян Жан-Луи (Франция) 12
Ферроу Миа (США) 11
Фонда Джейн (США) 5
Форман Милош (США) 7
Шикульска Эва (ПНР) 4
Эме Анук (Франция) 9
Юппер Изабель (Франция) 1

Гости редакции

Войнович Владимир. Как это делалось 8
Репортаж с места встречи. Жорес и Рой Медведевы — гости «ИК» 9

«ИК». Избранная проза

Войнович В. Претендент на престол (Новые приключения солдата Ивана Чонкина) 1
Габрилович Евг. Напоследок 9
Левин Айра. Ребенок Розмари 11, 12
Севела Эфраим. Остановите самолет — я слезу! . . 7—10
Хазанов Борис. Страх 8

Сценарии

Винграновский И. Сашко и Сероманец 11
Данилов Олег. Девочка из общежития 3
Кабаков Александр. Невозвращенец 6
Коротков Юрий. Седой 9
Лунгин П. Такси-блюз 10
Митько Евгений. «Теперь я турок, не казак»... 12
Франк Г. Жили-были «Семь Симеонов» 2
Хмелик Мария. В городе Сочи темные ночи 7

Информация

Лауреаты Государственных премий 1988 года 1
О присуждении Государственных премий РСФСР 1988 года 2

Памяти товарища

А. И. Медведкин 7
Л. П. Погожева 4
Л. А. Рыбак 1
Е. Ю. Учитель 9

Советские фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«Ашик-Кериб» (Мирон Черненко) 5
«Боль» (Вячеслав Кондратьев) 1
«Вечное сияние» (Б. Рунин) 9
«Воры в законе» (Наталья Иванова) 3
«Встречный иск (Наблюдение)» (С. Муратов, М. Топаз) 6
«Город Зеро» (З. Абдуллаева) 9
«Группа риска» (Юрий Гладильщиков) 5
«Дни затмения» (Дмитрий Попов 5
Т. Егорова) 5
«Жена керосинщика» (Дмитрий Попов 10
М. Ямпольский) 10
«Защитник Седов» (Вячеслав Шмыров) 9
«Игла» (Марина Дроздова) 3
«Имя» (Александр Аронов) 4
«Исповедь. Хроника отчуждения» (Вячеслав Кондратьев) 1
«История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (Н. Зоркая) 1
«Кирпичный флаг. Выстрелы Артураса Сакалаускаса» (С. Муратов, М. Топаз) 6
«Крейцерова соната» (Александр Свободин) 1
«Куколка» (М. Гуревич) 9
«Мерзавец» (Евгений Марголит) 3
«На помощь, братцы!» (Алексей Ерохин) 7
«Наш бронепоезд» (З. Абдуллаева 11
Л. Рошаль) 11
«Новые времена» (С. Муратов, М. Топаз) 6
«Новые приключения янки при дворе короля Артура. Фантазии на тему М. Твена» (Андрей Шемякин) . . 3
«Осень, Чертаново» (Л. Карахан) 6
«Поджигатели» (Нина Игнатьева) 6
«Портной» (С. Муратов, М. Топаз) 6
«Процесс» (Юрий Афанасьев) 1
«Слуга» (Инна Соловьева) 7
«Советский Урал», № 1 («Обращение»), 1989 (киножурнал) (Лев Закс, Валентин Лукьянин) 4
«Тайная война» (Юрий Афанасьев) 1
«Трагедия в стиле рок» (С. Лаврентьев) 6
«Трудно первые сто лет» (Ирина Павлова) 10
«Улица Поперечная» (Сергей Муратов) 7
«Фонтан» (Л. Калгатина) 3
«Хау ду ю ду» (Юрий Гладильщиков) 5
«Шут» (Валерия Притуленко) 4

Зарубежные фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«Беглецы» (С. Лаврентьев) 3
«Вознесись!» (Александр Тимофеевский) 12
«Враг мой» (Сергей Лаврентьев) 7
«Враг народа» (Нина Зархи) 12
«Все, что мое» (Л. Карахан) 12
«Гороскоп Иисуса Христа» (Александр Трошин) . . . 12
«Девочки с Новолипок» (С. Лаврентьев) 3
«Девушки» (Леонид Гуревич) 7
«Деревня» (Сергей Шумаков) 7
«Женщина из порядочной семьи» (С. Лаврентьев) 3
«Женщины на грани нервного срыва» (К. Разлогов) . . . 4
«Кинг Конг» (М. Шатерникова) 5
«Кинг Конг жив» (М. Шатерникова) 5
«Кондор» (Сергей Лаврентьев) 7
«Короткий фильм об убийстве» (Тадеуш Соболевский) 4
«Лава» (Ирина Рубанова) 12
«Манифест» (Мирон Черненко) 12
«Мелодрама» (Сергей Лаврентьев) 7
«Мужчина и женщина 20 лет спустя» (Сергей Лаврентьев) 7
«На следующее утро» (С. Лаврентьев) 3
«Не аплодируйте — лучше деньгами!» (Леонид Гуревич) . . 7
«Невидимые» (Нина Зархи) 12
«Невыносимая легкость бытия» (Александр Тимофеевский) 12
«Одиночка» (С. Лаврентьев) 3
«Отсчет утопленников» (Александр Трошин) 12
«Офицер с розой» (С. Лаврентьев) 3
«Пейзаж в тумане» (Александр Тимофеевский) 12
«Последний дубль» (С. Лаврентьев) 3
«Последний император» (Л. Карахан) 12
«Похитители мыла» (Н. Зархи) 12
«Птица» (А. Дорошевич) 12
«Пурпурная роза Каира» (Сергей Лаврентьев) 7
«Пятнадцатилетняя» (Л. Карахан) 12
«Рабыня» (Мирон Черненко) 12
«Радуга» (А. Дорошевич) 12
«Райская яблоня» (С. Лаврентьев) 3
«Режиссер Андрей Тарковский» (Татьяна Михайлова) 7
«Роман с камнем» (С. Лаврентьев) 3
«Свечение дуги» (А. Дорошевич) 12
«Связь через пиццерию» (С. Лаврентьев) 3
«Следуй за мной» (Александр Тимофеевский) 12
«Слишком красива для тебя» (Александр Трошин) . . 12
«Случайный турист» (Нина Зархи) 12
«Сплендор» (В. Дмитриев) 12
«Тени знойного лета» (Сергей Лаврентьев) 7
«Три билета на 26-е» (В. Дмитриев) 12
«Туда-сюда» (Мирон Черненко) 12
«Турбаза «Волчья» (Сергей Лаврентьев) 7
«Утешительная ложь» (В. Дмитриев) 12
«Френч канкан» (Сергей Лаврентьев) 7
«Хануссен» (В. Дмитриев) 12
«Цвета войны» (Ирина Рубанова) 12
«Цыганская судьба» (Ирина Рубанова) 12
«Черный дождь» (Мирон Черненко) 12
«Чертополох» (Александр Трошин) 12
«Я никогда не была в Вене» (Ирина Рубанова) 12

Письмо в редакцию

Главному редактору журнала
«Искусство кино»
тов. *Щербакову К. А.*

Уважаемый Константин Александрович!

В восьмом номере руководимого Вами журнала опубликован материал «Не подводя итогов», в котором В. Е. Баскаков критикует руководство СК СССР за то, что оно якобы не возбудило ходатайство об отмене постановления ЦК ВКП(б) 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь».

Хочу проинформировать редакцию журнала о том, что еще 3 сентября 1987 года состоялось заседание секретариата правления СК СССР, на котором этот вопрос обсуждался, и было принято решение, направленное тогда же в ЦК КПСС:

«Отменить постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь», весь дух и содержание которого представляют собой пример глубокого искажения ленинских принципов художественной политики. (Принято единогласно.)»

А. Ермаков

Секретарь правления

„Оно"

„Смиренное кладбище"

Об этих фильмах читайте в первых номерах будущего года.

Индекс 70402 Цена 1р 30к
ИСКУССТВО КИНО

В 1990 году читайте:

под рубрикой "ИК". "Избранная проза", открытой повестью Эфраима Севелы "Остановите самолет – я слезу!", продолжается публикация романа американского писателя Айры Левина "Ребенок Розмари", который стал основой знаменитого "фильма ужасов" режиссера Романа Поланского (публикация продлится несколько месяцев); будут напечатаны также повесть писателя и сценариста Фридриха Горенштейна "Зима 53-го года", у нас в стране не публиковавшаяся; остросюжетный роман-расследование Жиля Перро "Досье 51", послуживший основой одноименного фильма французского режиссера Мишеля Девиля; новую киноповесть "Вам отказано окончательно" нам передал Александр Кабаков, автор "Невозвращенца", опубликованного в "Искусстве кино" № 6 1989 года;

под рубрикой "Сюжеты и факты", начатой репортажем Жореса и Роя Медведевых "Кто сумасшедший?" (№ 4 и 5), будут опубликованы записки Юлии Аксель – внучки Л.Д. Троцкого – "История моего одиночества", подготовленные для журнала Борисом Руниным;

сценарии Алексея Германа и Светланы Кармалиты, Людмилы Петрушевской, Владимира Кунина и Кима Рыжова;

"круглый стол" по итогам кинематографического года;

в разделе "За рубежом" – очерки творчества известных мастеров экрана А. Хичкока, П.-П. Пазолини, Ф. Феллини, Д. Макавеева, И. Менцеля, К. Кесьлёвского, Ж.-П. Бельмондо, А. Шварценеггера, Т. Ангелопулоса;

в разделе теории и истории – страницы "Из рабочих тетрадей Г. Козинцева (1958–1969)", рассказ Евгения Габриловича о том, как закрывали последний спектакль Вс. Мейерхольда; стенограммы политических проработок и покаяний времен "борьбы с космополитизмом"; документальное повествование Валерия Фомина о погибших кинематографических идеях и замыслах эпохи застоя; неизвестные письма Э. Тиссэ С. Эйзенштейну; лекции Андрея Тарковского, прочитанные на Высших режиссерских курсах;

под рубрикой "Свободная тема" – продолжение разговора о судьбах "шестидесятников" и другие материалы о месте художника в современном обществе;

свою постоянную рубрику "Вопросы и мысли" в будущем году продолжит Александр Гельман;

в новой рубрике "Мир души" – материалы из отечественного и зарубежного культурного наследия (психология, философия, этика, эстетика), малоизвестные работы Н. Бердяева, З. Фрейда, П. Флоренского, В. Набокова, В. Ходасевича, Д. Андреева, Е. Гротовского и др.

Еще одна новая рубрика – "Диалог с читателем" родилась после знакомства с читательскими ответами на анкету "ИК" и предполагает прямой разговор с вами на страницах журнала о кино и не только о кино, включая самые разные темы, подчас курьезные и неожиданные: здесь же будет выступать "дежурный социолог" того или иного номера.

Мы будем рады видеть вас в числе читателей нашего журнала, подписку на который отделения связи принимают без ограничений на месяц, на квартал, на полугодие.

12 89